Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 8/9

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

An Stefan Georges fünfzigstem Geburtstag

12. Juli 1918

Von Ernst Blaß

Ein seliger Hauch und tiefe Glockenstimmen,
von seinen Tagen wundervoll gewährt,
durchdringen eines schweren Traumes Glimmen
mit Hoffnung, die befreit und neu ernährt.
In öder Wetter dunkelstem Ergrimmen
erstrahlt ein Glanz verklärend und verklärt,
in strenger oder hingegebener Weise
ein Leitstern auf der namenlosen Reise.

Der Dichter, der der Menschen Herz erschüttert,
erhebt es auch aus tiefverworrener Schlucht.
Die Kronen beugen sich, wenn es gewittert,
verjüngter stehn sie nach der Donner Flucht.
Das Herz wird ruhig, das genug gezittert
im reinen Sturme der gestrengen Wucht.
Es scheint der Sterne Wandel und Verbleib
zu gleichen der Gedichte hehrem Leib.

Der grüne Lorbeer ewiglich bekränzet
des Dichters Haupt. Schon wandelt die Gestalt,
von einer andern Sonne rein geglänzet,
auf schönen Pfaden ruhiger Allgewalt.
Sein Werk hat die bedürftige Welt ergänzet,
getreulich wuchs es auf, ein ganzer Wald;
in flüchtiger Tage Hast und heftigen Mühn:
ein Wald der Hoffnung und des ewigen Grün.

Gegen das Ich

Von Sigfried Giedion

Das ist die Krankheit eines Jahrhunderts gewesen: das Ich!

Wir stehen dort, wo es zerfällt.

Wir stehen dort, wo der Wunsch ist, die Gestalt nicht mehr in Falten zersplittert zu sehen, sondern gebunden in die große Kurve. Dort, wo die Gestalt nicht einsam im Raum bleibt, losgelöst und entzweit von allen andern, sondern die Kurve darüber wegrollt und sie mitreißt in die große Verkettung!

Wir wollen wieder die einzige Welle!

Wir aber, dem Ich zugewandt, sind zerrissen in ihm, zerrissen in der Gesamtheit. Unheimliches Jahrhundert, zu dessen Beginn die Antithese stand, an dessen Ende der Übermensch geboren wurde! — Es gibt keine Bindung der Seelen unter die Gemeinsamkeit. Der Staat bleibt ein fremder Körper, der die Leiber ausrichtet an Stelle der Seelen. Jede Berührung mit ihm ist schmerzhaft geworden, wo doch aus seinem Gebilde das Ich entgegenströmen müßte als ein größeres Sein; so müssen wir hinaustaumeln in eine unheilvolle Einsamkeit.

Das einzelne Ich vermag doch wieder nichts anderes als Spiegel der Mannigfaltigkeit zu sein, es verliert die Tektonik in den Zuckungen der Zeit, und in seinen Zellen sitzt die namenlose Hast jagender Reize. Keine Besinnung, keine Ruhe, keine Kurve, die nach Unendlichem rollt.

Die Stadt ist Sinnbild geworden! Riesenzeilen aus einzelnen Ichs bestehend, mit ausgeworfenen Erkern, verschobenen Firstlinien, jedes Haus anders, ohne gemeinsamen Atem, Orgien des Zerrissenseins! — Wie liebten wir sie, wären sie eines wie das andere, käme ein Tyrann, der sie in unerbittlicher Gleichheit um einen Platz schlösse und ihre eindeutig dienende Gebärde nach einem großen Gemeinsamen weisen ließe, zu dem alle Wege münden, sei es ein Schloß, ein Münster, eine Halle der Erkenntnis! —

Je unfrommer die Zeit wurde, je weiter sie sich in Naheliegendem verlor, um so schärfer ist betont worden: Kehre das Ich heraus, entwickle dein Besonderes. Alle Steine sollten Berge sein, anstatt dienendes Glied. Das Mittelmaß, von aller Bescheidenheit verlassen, fühlte sich aufgerufen zum Andersein als das Daneben. Ich! Ich! Den Bauch zum Kosmos gebläht! — Und wie zum Einzelnen, so wurde zur Stadt, zum Staat, zur Nation gesagt: Kehre das Ich heraus, entwickle dein Besonderes: das, was dich von anderen scheidet, ist das Wertvolle, nicht das, was dich bindet. —

Wir erkennen: das, was bindet, wird das Wertvolle! — Aus dem Gewirr sich kreuzender Linien mögen die Parallelen sich heben, die den Blickpunkt im Unendlichen haben. Das ist, was fehlt: der Blickpunkt zum Unendlichen! Wo er nicht ist, ist keine Bescheidenheit, keine wirkliche Gleichrichtung des Geistigen, kein Münster, in dem die Stimmen sich vereinigen! Wo er nicht ist, wird alles endlich, alles zum Ich! —

Die Gotik, der die Begriffe zu lebendigen Wesen wurden und bei der die Wesen niemals die Zeichen der Symbole verließen, wird in verändertem Sinn wieder lebendig: Zwei Bäume wachsen aus der Erde, der Baum des alten und der Baum des neuen Adam. Der eine hat zur Wurzel das Ich, den Egoismus, der andere das Vergessen des Ich, die Liebe. Oder wenn man will, die Barmherzigkeit. Und so wurzeln alle Tugenden im Vergessen des Ichs, alle Laster entspringen der Eigenliebe (Frère Lorens. XIII. Jahrhundert).

Für uns sei die geistige Auslegung dieses Symbols beweglich. Der Umsturz aller Begriffe liegt in ihr. Weiter und tiefer, als der Ichmensch von heute ihn ahnen kann. Eine gesunde geistige Entwicklung liegt überhaupt erst dort, wo das geistige Eigentum des einzelnen nicht mehr als Besitz gilt! Wo, wie es bis zur Renaissance geschah, unbekümmert ein Maler vom anderen übernahm, was er für gut hielt, und wo zugleich die Darstellungen bis in ihre Einzelheiten hieratisch festgelegt waren,

ohne zu beengen. Es wurden nie Dinge geschaffen, die näher dem Unendlichen standen, als damals, wo der Name nichts und die Tradition alles war! —

In dieser großen Auflösung des Ich wird auch dem Mittelmaß die Sicherheit der Linie, das Überragende aber, genährt von Tradition und dem stummen Wesen vieler, steigt, sich auflösend, in um so hellere Höhe.

Wir wissen, was dazu führt:

Abkehr vom Ich: Blickpunkt zur Unendlichkeit!

Abkehr von der Hast: Ruhe!

Abwendung von Reiz und Schrei: Harmonie!

Harmonie ist uns keine Form des Kompromisses mehr (wie Worringer meint), sondern Grundlage für die Größe unserer Linien. Auch in ihrem Reich entzweien sich die Töne, aber nur, um in höherem Gesetz sich wieder zu vereinigen.

Das ist der Weg! — Noch ist in uns der Aufschrei eines grenzenlos mißbrauchten Geschlechts. Aber es ist nicht bloß der Schrei des Gequälten und Verleiteten; darin, allen Tatsachen entgegen, liegt stärker noch der Schrei nach Ruhe, in der das Ich vernichtet wird, um sich gesteigert, in größerer Welle wiederzugebären. Ruhe, in der Schülerschaft wieder möglich wird, in der die Generationen wieder ineinander verfließen können, ohne Epigonen zu sein, wo der Sohn fortführt, anstatt niederreißen zu müssen, was vom Vater herrührt! Ruhe, in der nicht das Verschiedene verkündet wird, sondern das Gleiche! Nur fromme Geschlechter vermögen das.

Wir stehen vor der Wandlung!

Zwei Gedichte

von Gustav Sack

Mystika

Tausend, viel mal tausend Jahre
rollten ab gleich einem Blitz,
eh' ich aus verliebtem Paare
sprang hervor, ein dummer Witz

eines ewig Namenlosen.
Armer kleiner Narrensang,
der in wilder Jahre Tosen
schwindet, eh' er kaum erklang!

Aber dennoch berge ich
in mir aller Welten Qualen,
und was sein wird, das muß sich
vorher erst in mir abmalen.

Ja, der Vater, der mich rief,
kann in mir erst Dasein werden,
ohne mich sogar verlief
sich der wilde Tanz der Erden. —

Wie die Narrenkappe schellt!
Aber ohne solches Klingen
wirst du und die ganze Welt
blitzschnell in ein Nichts zerspringen!

Der Tote

Da, hinten, in der Heide, wo der Westwind stößt,
hat seine Stunde geschlagen;
da hat sich der Narre die Adern gelöst
und sich zu Grabe getragen.

Bald kreisten die Raben rabenschwarz und dicht
über dem armen Kadaver,
auf seine hungernden Därme erpicht
hielten sie laut ihr krächzend Palaver.

Dann nagte der Fuchs in windiger Nacht
seine steifgefrorenen Glieder,
und als der p. p. Lenz erwacht,
tanzten die Schmeißen nieder.

Im Herbste aber glänzten blank
seine Knochen wie Kreide und Seide,
und klagend stieß seinen Regengesang
der Westwind über die Heide.

Chagall

Von Theodor Däubler

Das neunzehnte Jahrhundert hat die „Grandezza" überwunden. Goya war noch ganz voll davon: er ein Spanier! Die Romantik war es auch. Aber damals wurde sie bereits zerwühlt: die Grandezza. Es geschah, außer in Frankreich, grade auf spanischem Boden. In England, dessen Erde zuerst Geleise aufschlitzten, ereignete sich die anspruchslosre moderne Lebensart viel langsamer. In Paris wurde ein König mit dem Regenschirm auf den Thron seiner barocken Ahnen gesetzt; der Biedermaier herrschte nicht in Deutschland, aber er hatte noch den letzten Stil: er beherrschte sich, wenn er noch dünkelhaft zeremoniös, adelssüchtig, eingebildet, ein verschrobner Gestikulant zu werden drohte. Dann trat der Parvenü auf; der Grandezza keineswegs abgeneigt, vielleicht auch nicht zu plump dazu, aber doch zu faul! Die Bequemlichkeit forderte den Komfort. Auch die Erschlaffung durch die neue Eile der ersten Schnellzüge tats. Sitten, Architektur verwilderten: der Kitsch schoß empor. Ein Unkraut, das alles Edle erstickte. Er hatte das letzte falsche Pathos an sich: er ging parallel mit den historischen Stilfälschungen. Manet predigte auf allerraffiniertesте Art die geschmackvoll gemütliche Bürgerlichkeit. Er verstand den eigentlichen Goya! Hans von Marées konnte die große Bewegung, die feierliche Geste, den plastischen Ausdruck der Seele nicht entbehren und schuf sich eine Insel der nackten Wesen. Der nackten Seele wohnt noch die große Geste inne: es ist unsre gute zeitgemäße Erziehung, sie zu verhüllen; um sie ganz zu verbergen hatte Spanien seine Grandezza abgeschüttelt. Es kämpfte Frankreich gegen den Phraseur. Daumiers Leidenschaft und Witz vernichteten den großmauligen Pathetiker. Cézannes Bäume sind allerdings oft ganz heroisierte Gespenstigkeit. Nackte Frauen, selbst wenn sie „Badende" heißen, bilden Gruppen, wo alles Ausdruck von zu höchst bewegten Gefühlen sein kann. Seine Bildnisse aber sind das Schlichteste, Einfachste, In-sich-gegangenste, das es gibt. Der Kampf gegen die Großartigkeit im Bilde, gegen jede der innern Ruhe entsprungne Erhabenheit im Ausdruck, wurde aber trotzdem nochmals fanatisch aufgenommen: von den Futuristen. Auch der Expressionismus weicht gewaltsam jeder nicht ganz im Wesentlichen wurzelnden Äußrung (für ihn Äußerlichkeit) aus: er stellt seinen —

„Ismus" auf Einfachheit, Sachlichkeit . . . . . ., wo es sich um Beziehungen zum Seelischen handelt!

Ein „enfant terrible" der modernen Bewegung ist das russische Naturkind Marc Chagall. Er hat gegen kein leeres Pathos mehr Sturm zu laufen: trotzdem unterhält es ihn, seinen Leutchen ganz einfach, wenn es ihm grade paßt, die Köpfe abzuhaun. Was gehn ihn die Zusammenhänge, die Funktionen der Geschöpfe an: wenn er die Kraft dazu hat, so kann sein Land auch das der Willkür sein! Oder die große Ordnung? Der Clown stellt sie schon längst auf den Kopf, noch gründlicher als der Akrobat. Diese beiden müssen aber schließlich Blendwerk tun; sie kommen über die unwahrscheinlichste Spannung, ihnen wirklich innewohnender Kräfte, niemals hinaus. Schon weiter gelangt der Taschenspieler. Das Kino kann da Erstaunlichstes leisten. Aber der Künstler hat die eigentliche Freiheit: ihm kommt es zu, die Dinge zu verherrlichen: er darf sie aber auch richtig auf den Kopf stellen. Also drauflos: ins Baumeln gebrachte Köpfe, umgekehrt auf dem Leib sitzend! Häuser verrenkt wie bei Delaunay? Nein, verkehrt wie bei Chagall! Immer mutig! heißt ein Buch von Scheerbart. Immer lustig! malt Chagall.

Die Erhabenheit der Natur? Sie soll sich erst erweisen. Wenn Chagall dem Mond eine Pfeife ins Maul steckt, so mag er sich wehren. So soll er sie ausspucken, den Chagall lächerlich machen. Gelingt aber nicht! Alle, die ihn verhöhnen, wagen es im Mondesnamen bald nicht mehr, denn sie wollen zu den Kunstverständigen gehören, und da heißt es, vor Chagall schön brav sein; sich Mühe geben, den guten Jungen zu verstehn! Und es gelingt: denn wer der Inhaber so kräftiger, urwüchsiger Farben ist, könnte nie ein süßes, zärtliches, himmlisches Gesicht hinmalen; hinhauchen! Dem steht es besser an, wenn er dem Mond einen Faustschlag gibt, daß er eine geschwollne Backe davonträgt. Und doch, er kennt leise, allerleiseste Behutsamkeiten, aber nur bei prismatischer unheimlicher Farbe: meinetwegen auch bei Schneeweiß: dann malt er die Spuren im Schnee, die niemand hört, und die das samtne, große Weiß auch verschweigen sollte, denn es sind vier Spuren: sie führen in eine Scheune. Zwei kleinere, zwei größere; aber hart aufgetrampft haben beide Menschenkinder.

Chagall gestattet uns sogar einen Vorblick, kein Spähen in die Scheune! Nein. Aber, ach, wie sich das Bauernmädel freut: nun hat sie ihren Soldaten. Er freut sich natürlich auch. Aber er kriegt ein Mädel, wann er will. Aber sie! Einen Soldaten! Einen waschechten! So einen schmucken Kerl!

Horch, bei Chagall weht ein scharfer Wind! Also Mützen, Herzen, gute Sitten, alles fliegt weg; auch die Köpfe der Menschen werden verdreht, sogar die Sonne bekommt Angst sich einen Schnupfen zu holen, wenn sich ein Menschenkind so stürmisch vor seiner Staffelei sagt: nur ganz herzhaft zugegriffen! Das ist echter Brauch! Ja, aber wenn er die Bäume auch derart zerrt und zaust, was geschieht mit ihnen? Ach, kennt ihr nicht seine Schimmerbirken. Aus Mondlicht, voll von Sternen, stehn sie im Wiesenland: Zauberhände binden dort Sträuße aus seltensten Blumen, aus Blumen, so edel weiß wie vom Stern Venus. Ganze Büsche gibts sogar davon. Und Tannen stehn dort, aus tiefem Schlummer dunkel aufgebaut. Und traumbunte Blumen darunter. Aus welchen Gegenden? Gewiß aus andern Welten. Eine blaue Blume hier und da. Vom Merkur?

Was soll diese stürmische Welt? Wir selbst sind der Sturm, und wir tragen die Rätsel eigner Ruhe in uns. Wir sind die unruhige Schale, die um den stillen Kern der Seele gewunden ist. Auch das Werden des Menschen ist ähnlich; die Mutter bewegt sich: das Kind darf schlafen. Bei guten lieben Tieren kommt es auch so. Und da gewährt Chagall uns einen Einblick! In Regenbogenfarben malt er: klar und glatt, wie gespiegelt; und solche glashafte Wesen, die er schöpft, lassen hineinblicken in ihre Eingeweide. Eine Kuh, eine Eselin zeigen die keimende Frucht ihres Leibes. Alles ein Gleichnis: im Schoße der Frau ein stilles Erwachen; in der Hülle, unterm Schutz der stürmischen Welten, das Beginnen der allesumfassenden, dunklen, zutiefst stillen Seele.

Ein Geheimnis gibts unter den Sternen! Lauscht und blickt empor. Es sind Kinderaugen, ihr vernehmt Kinderstimmen: sie spielen. Die ewigen Kinder spielen mit uns langweiligen Erwachsnen. Seine wundervollen Träume erzählt uns Chagall.

Die neuen Erzähler

Kasimir Edschmid

Von Max Krell

Zwischen Werk und Oeuvre klafft ein Unterschied. Es ist nicht die Abweichung der Übersetzungssurrogate. Hinter jedem liegt geballt ein eigener, besonderer Begriff. Werk: das ist Monument, Einheit, Anschauung, Michelangelo, Welt. Schaffen strömt zu einer Mitte. Das Einzelne ist nur ein Teil und auf das Ganze eingestellt . . . Oeuvre umrahmt die geschaffenen Werte, deren jeder Ich zu sein strebt. Schwingt dort der Ton auf dem Ganzen, so ist das Einzelne hier selbstbewußt. Dort steht Gewächs. Hier zeigen sich die vielen Zellen des Gewächses als Vollkommenheiten. Werk: Singular; Oeuvre: Plural.

Besteht diese Deutung, so ist Edschmids Dichtung Oeuvre.

Allen Winden hält sie das Gesicht zugekehrt. Ziel, Summe der letzten, großen Anschauung ist noch unkenntlich. Denn: Expressionismus wird auch ihm nur Durchgang und ein Name sein. Doch in der Deutung, die er dafür fand, zeigt sich, daß er den Willen zur rundenden Anschauung hat. Die Ströme quellen, werden Gewalt, zerbrechen Dämme und rauschen zu allen Meeren: Instinkt schleudert sie in den letzten Schoß, zu dem sie kommen müssen.

Jugend ist diese Dichtung. Jugend ist vielwollendes Drängen. Die Drüsen spannen sich von Säften. Berührt sie flüchtiger Finger, so verspritzen sie maßlosen Überfluß in alle Reiche.

Chaos ist sie, das, zu gärender Stauung, in Schläuche und Fässer sich nicht zwängen läßt. Noch nicht. Ein dionysisches Fest hat noch nicht aufgehört. Das Universum lebt nur für das Wort des Dichters. Ungehemmter Eigenwille tobt sich aus. Satt sind die Sätze von einer leidenschaftlich zusammengerafften Beziehungsfülle. Ihre Eile ist von Maßlosigkeit. Sie brennen „rasendes Leben".

Woher?

Warnung ist diese Gewalt. Sie scheucht bequeme Gewohnheit. Der Stil will erkannt sein. Das Augenfällige dieser Dichtung ist der Stil. Und Edschmid ein Problem der Form. Tieferhin erst wird aus dem schmissigen Gefüge das Verwachsensein sichtbar von Gedanke, Bild, Gebärde, Ton.

Zwischen Goethe und Nietzsche ist die Wortbildung stumm und taub geblieben. Unterhaltungsliteratur, ins Uferlose treibend, vergaß die Pflicht der künstlerischen Pflege. Leistenarbeit brachte Stagnation. Die Phrase galt, der stehende Ausdruck, das abgegriffene Bild. Die dichterische Arbeit stelle sich dar als Orgelspiel, bei dem man vox celeste, vox humana schaltet, um die geläufigen Nüancen aufzutragen.

Es lebt als Wichtiges, Bestimmendes in Edschmid und den Folgenden der Haß auf Festgewordenes, auf Tradition, Abhängigkeit, auf Standartwort und auf den eingefressenen Begriff, den die Faulheit des Denkens oder Aufnehmens liebend beibehielt. Er strich die alte Floskel aus. Das neue Satzbild kam. Auf seinen tiefsten schlummernden Begriff besann sich nun das Wort.

Ein ganz Erstaunliches stieg in das Bewußtsein: die Fluoreszenz des Wortes war entdeckt, wieder! Denn der Große, der Einzelne hat sie immer gesehen. Hier wurde sie herausgesprengt, alle sahen sie. Das Wort bekam leuchtende Farbkraft, Bewegung, Schrei, Schärfe, Lebendes, Sterbendes. Die Modulationsfähigkeit erwies sich unerschöpflich. Jedes Wort stieg in eine Intensität. Im Wort der Tätigkeit war fühlbar der Prozeß des Tuns gesammelt; im Wort der schmückenden Umrahmung alle Farbe angehäuft; und jener ragende Begriff, dem das Gefüge galt, war Wucht, eindeutig, Stärke, Sublimierung, Blitz. Das Letzte war herausgeholt, die höchste Glut des Wertes aufgestrahlt.

Vom überlieferten zärtlichen Gebäude der Sätze schmolz die Verzierung ab. Stehen blieb die Mauer, leuchtend aus innerem Licht; der Charakter, unzweideutig scharf geschnitten. Nichts war übrig mehr zu suchen, nichts zu verkennen. Seele lag offen. Das Blut schlug laut. Augen erlitten

die grenzenlose, und doch auch selige Qual des Alles-sehen-müssens oder -könnens. Sie wurden Linse, der die schattierende Blende entfiel.

Das macht diese Dichtung unmittelbar. Du bist vor ein Massiv gestellt. Nerv wird von dir verlangt. Massiv türmt sich neben Massiv. Ragende Drohung schafft Angste . . . Oder: Schächte öffnen sich neben Feldern neuer Abstürze. Immer mahnt Gefahr die Lust des Abschweifens. Scheinbar, wenn auch nicht als letztes Gebot, gebietet die Sensation. Mittel ist sie. Ihre Peitsche gibt nicht Ruhe. So herrscht die Leidenschaft zum Heftigen, zu Drang, Begierde und Veränderung.

Diese Knappheit, die Gehör und Veränderung will, umschließt konzentrierteste Fülle. Verworfen ist der Umweg. Verachtet weicht die psychologische Hilfe. Subjektivisches Bestreben schlägt sich hart und quer durch Mauer oder Gestrüpp. Es ist ein Tempo, das wir kaum noch messen können: das Tempo jener letzten Friedensspanne. Damals war es aus den Maschinen geboren. Verkehr outrierte es. Und unsere Art zu leben verflocht sich dem. Hier ist es aufgezeichnet als Dynamik aus tieferen Quellen als den mechanischen: aus Natur und seelischem Befund.

Von diesem Blickpunkt aus hört Edschmid auf ein Problem nur der Form zu sein. Er ist verstrickt in die expressionistische Bewegung; fast identifiziert er sich mit ihr, und vielfach ist er als ihr Führer angerufen worden. In einem instruktiven Vortrag (Neue Rundschau, März 1918) über den „Expressionismus in der Dichtung" schälte er dessen Grundbegriff heraus: „Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steht." Der Bezirk der Expressionisten und sein Tempo sind nicht mehr an irdischen Imperativ gebunden, um den sonst künstlerische Bewegungen stritten. Es ist sternhaftes, nach Kosmischem schweifendes Tempo, das hinter den Realitäten kreist und treibt und innerste Zusammenhänge verfolgt. Es ist eine neue Art der Psychologie, die das Gemeinsame des Menschen und der Pflanze, des Berges, Meeres und der Sonne sieht, sucht, mitlebt. Sie greift die ideale Gemeinschaft aus den existenten Erscheinungen; das, was man als Motor der Dinge nicht sieht, nur ahnt, was dem Menschen Seele und Flügel, dem Stein das Geheimnis seines Zieles gibt: die Vision — und nur die Vision.

Diese neue Art ist eine uralte, weil sie zur Quelle des Dichterischen zurückkehrt. Weil sie das Sichtbare nicht höher bewertet, denn als Mittel, Umgebung, Weg; man sieht darüber hinaus. Gefühl als das unendliche Maß der Dinge wird eingesetzt in sein königliches Recht. Vision aber ist dem Dichter die Vollendung des Gefühls.

Vergangener Epoche galt Mitleid, Religiosität, Humanität, Nationalismus und anderes als Summe der Gefühle. Diesem hier erscheinen solche Begriffe nur als Stücke. Welt als Ungeteiltes ist ihm ein Gefühl. Er strebt, seinen restlosen Zusammenhang mit dieser Welt nachbildend zu ergründen.

In diesem Betracht gab Edschmid Verkündigung. Unter diesem Gesichtspunkt schwindet der Eindruck des Seltsamen, Ungeheuerlichen. Die weitgespannten Umrisse seiner Novellen werden selbstverständlich, organisch. Ferne Menschen, Länder, seltene Bäume und die großen Meere werden nah. Er ergreift sie als Eigentum in jener Besitzesbedeutung, die „eigen" gleichsetzt mit „erkannt". Umwitterte Persönlichkeit wählt er, auf die die Sonne der Erotik brennt; den Mann, der Völker zerschlug und formte. Ohne dozierende Gebärde lebt er den Rhythmus der Historie aus. Blutvoll wird vergangener Mensch. Erinnerung wird Sturm, und aus den Grüften fiebert die Erwartung neuer Siege. So ist Timur, Toussouf, so Villon. Selbst heutige Atmosphäre gibt er mit heroischer Tinktur und mit den Maßen des Geschichtlichen. Immer ist Person oder Erlebnis klar und groß in die Pupille gestellt. Nur das Notwendigste ist an den steilen Körper gehängt. Seine Novellen haben fast immer Hochformat.

Und dieses noch: sie brennen, leben, fiebern; sie sterben in sprühende Asche hinein. Sie sind erschreckend; nicht mit dem Schrecken Poe's, Swift's, Hoffmann's gehämmert. Denn Edschmids Schrecken kennt Süße, Licht, himmlischen Ton. Es ist der Schrecken des Vorhandenen, Natürlichen, der Realität. Jede Zeile bekennt diese Realität, die mittelbare der Vision. Im Zusammenreißen des Wichtigen, im Ertöten der Zwischenphase, des nur Entwicklungshaften, ballt sich die Dynamik des Werdens heiß, unvermittelt. Es ist der Schrecken des nackten Gesichtes.

So zeigen die Novellen*) ihren Dichter auf. Sie waren ein Anfang, der erregte und Meinungen schuf. Jetzt verlangen sie Erfüllung, daß sie nicht einsam untergehen als Blitze der Leidenschaft, denen die Wirkung nie folgte. Vielleicht hätten Friede und unverschlossene Grenze ihm eine raschere Entwicklung gegeben. Reife — hier notwendig, weitend, klärend, zuchtvoll sammelnd — wäre gekommen. Die Intuition hätte reichem Eindruck sich verbunden. Denn auf Bindung ferner Bilder und Gestalten baut sich seine Vision.

Das Mittel aber seines Aufganges sei dichterische Einsamkeit. Der Blick verlasse den Zuschauer und wende sich nach Innen. Es wird sich ihm zeigen, daß die Vision Vertiefung, Leuchtkraft und Reichtum gewinnt. Ethos wird über den sensationellen Trieb herrschen. Er verlasse den Tag, d. h. den Streit vom Tage; er belächle die Angst, aus Reih und Glied der jugendlichen Phalanx zurückzubleiben. Er trete zurück vom Strom der merkantilen Triebe. Denn dieser führt ihn ab vom Dichterischen. Vom Punkt seines Beginns — der unliterarisch, unbeirrt, naiv fast, doch gläubig war — gehe er geradeaus. Es ist der Weg der Anschauung, des Werkes.

Daisy

Von Kasimir Edschmid

(Aus einem unveröffentlichten Roman)

1.

Die Verfolgung

Acht Tage lebte sie wie eine Fürstin.

Die Lippen hochgerötet, geschmückt mit seinen Perlen, die Finger voll von seinen Steinen, fuhr sie auf der Rue de Rivoli.

Ihre Haut schien durchsichtiger als jede französische, trotz ihrer Bräune. Sie schimmerte opalenweiß mit silbrigem Unterton in Sälen mit seidenen Tapeten und Spiegeln, bei gedämpfter Musik zwischen den Tischen der erlesensten Frauen und Männer der Welt.

Ihm blieb kein Wunsch fremd für ihren Körper, den er nur ahnte. Kein Genuß, den ihre Sinne möglich hielten, erfüllte sich ihr nicht in dieser Woche. Durch ihre Loge passierte viel Welt. Frauen warfen unter Fächerschwenken heiße Blicke auf sie. Akteure großen Namens huldigten ihr, die Blicke aufgerafft. Dichter neigten sich über ihre Hand, und d'Annunzio reichte ihr eine Nelke.

Sie besaß Wagen und Dienerschaft. Auf den Korridoren standen Zofen. Der große Schneider, indem er Ballen vor ihr häufen, Manekins vor ihr paradieren ließ, einen ganzen Morgen, gab, ihren ermüdeten Blick zu erfrischen, durch das Fenster ihren Augen im dunklen Schatten seines Parks das Bild eines tanzenden Balletts.

Ihr flog wie Zauber zu, was ihr Blick mit Wohlgefallen berührte.

Im Musée Cluny lobte sie alte Spitzen.

Sie besaß sie am folgenden Morgen.

„Es reizt mich nicht, wenn Sie Ihr Vermögen verschwenden", sagte sie beim Ankleiden dann in ihrem Boudoir zu Le Beau . . . ., „aber es reizt mich auch nicht zu wissen, daß Sie Ihren Namen exponieren. Polizei ist mir widerlich."

Er erbleichte ein wenig.

„Es geschieht nicht Ihretwegen," sagte er höflich, „es ist eine Leidenschaft."

Nach einer Woche löschte er alle Lichter, entließ die Dienerschaft, zog sie selbst aus, gab ihr Kleider einer kleinen Mimi Pinson, sich selbst die abgelegte Eleganz eines Alphonse. So verließen

*) Kurt Wolff, Leipzig, verlegte: „Die sechs Mündungen", „Das rasende Leben", „Timur".

sie das Haus, tauchten unter. Wagen rollten sie von Viertel zu Viertel. Ihr Herz spürte die Jagd, hörte die Verfolgung, hielt treu zu Le Beau und sprang hemmungslos lauschend in die Weite. Als Reisende aus Tiflis bewohnten sie den Montmartre, als kleine Juden zogen sie zur Concorde. Ein chilenischer Dichter bewies ihr Aufmerksamkeit; sie lauerte, ihr Herz bebte, sie winkte mit den Augen. Atemlos: zwei Uhr. In der Nacht flog ein weißer Ballen die Schnur der Balkone von einem entfernten Haus her herunter. Le Beau fehlte. Kam plötzlich, die Wunde eines Sandsacks an der Schläfe. Das war der Kampf. An seiner Brust erglühte sie. Angst um ihn hob ihre Liebe ohne Maß. Sie trat mit ihm, flüsternd, auf den Balkon. Mond überschwemmte silbern milchig den Square. Ein weißer Ballen flog zurück die Balkongurt. Zerrissen an der Ecke ihres Raums ein heftig duftendes Tuch. Sie trug es hinein. Sie flehte ihn an, den gefährlichen Ort zu lassen. Er lächelte fiebrig: „Nein." Sie bat, sie befahl. „Kein Mitleid", wehrte er. Ihr Herz aber kannte nur noch ein Ziel: sicher mit ihm zu leben. Sonst sah sie nur den Tod. Sie überzeugte ihn mit allen Listen, daß sie nur glücklich lebe in seinem Haus. Dies war ein Wechsel, nahm die erste Gefahr. Als sie kniete, nickte er und versprach.

Sie fuhren die Nacht zu Le Beau.

Sie traten vom Garten her ein. Über die Dienertreppe stieg Daisy, zum zweiten Male wiederkehrend, in das Haus ihres ersten Geliebten. Nach außen unbekannt hier lebend, wartete sie, daß er sie mitnehme an einen Ort der Sicherheit. Sie mahnte ihn nicht, seines Versprechens gewiß.

Sie glaubte nur ihn zu lieben, um den sie zitterte. Sonst nichts. Damit füllte sie sich Tag und Nacht.

Nachts mit ihm durch die Lauben des Parkes gehend, blieb sie stehen, ganz verstummt, und küßte ihn. Ihre Augen hielt sie geschlossen, gewärtig eines Überfalls. Aus den Rosenbeeten hoben sich ihr lauschende Köpfe, sah sie in den dämmrigen Garten hinaus von ihrem Spiegel. Im Traum schaute sie Leitern gegen das Haus gestellt.

Oft sah sie sein Gesicht, das ging, wie zum letzten Male. Ihr Leben drängte sich immer heftiger gegen das seine. An allen Männern, auch im Halbtraum vor dem Schlaf, der Bilder des Begehrens mit sehnsüchtigen fremden Gliedern formte, an allen Männern ging ihr Sinn vorüber. Sie haßte sie, so sehr war sie bei dem einen.

Die geschmeidige Stoßkraft seines Körpers gab ihr jede Seligkeit, die ihr Blut verlangte. Oft lag sie nachts über seinem Gesicht, bog die Haare ihm aus der Stirn und lauschte an seinem Hirn, ob sie sein Traum sei. Sie legte die Hand auf sein Herz und zog mit dem Finger ihren Namen auf seine Haut.

Aber je mehr er nichts tat, ihr die Sicherheit zu geben, die die Gefahr von ihm nahm, wurden ihre Augen erwartend größer, und ihre Liebe, angstvoll, wuchs. Er liebte sie ohne Änderung, wie ein edler Marder, aber nie verlor er irgendwie die innere Form. Während sie sich auflöste, spürte sie, schon entschwindend und zerfließend unter ihm, unter seinen wildesten Küssen, den Rest der Haltung, das Fremde, das er nicht so gab und dem sie nicht zerschmolz.

Sie schlug die Augen auf:

„Du mußt mich mehr lieben."

Schmeichelnd umwand sie sein Körper, sein Geist sagte ihr Worte der Liebe, kühn, wie sie es nicht träumte, er trieb sie in den Abgrund, wo ihr Hirn besinnungslos wurde vor Liebe, aber, erwachend, spürte sie, unsinnige Angst um ihn im Herzen, daß sein Herz das ganze Zerschmelzen kühle, und verzweifelt empfand sie, daß sie ihn mehr liebe wie er sie.

Einmal kehrte er spät zurück. Im Dunkeln fielen zwei Arme um seinen Hals, eine atemlose Stimme flüsterte seinen Namen. Er spürte den Duft des weißen Flieders mächtig über dem Garten, das kleine Parktor war zugewachsen mit ihm. Die Dolden fielen strömend herunter über ihr Gesicht, das tränenbenäßt war.

„Lieber . . .", sagte sie.

Er hob ihr Gesicht in die Höhe vor seines. Er sah das Warten darin, das Beben und die lange Angst. Sie hatte die halbe Nacht am Gartentor gestanden und ausgeschaut nach ihm.

In dieser Nacht vermochte sie es nicht bei sich zu halten, sie war zu weich von vielen Tränen, sie

bat ihn um sein Versprechen. Er ging hinüber an das offene Fenster in der Schwüle der Nacht und brachte zwischen beiden Händen einen Globus. Er legte ihn in ihren Schoß: „Was willst du?", hingerissen vor ihrem tiefst erleuchteten Gesicht. Sie sollte wählen.

Ihre Liebe stieg aufs höchste. „Du." Sie nahm nicht, was er bot. Die Steigerung des Gefühls traf sie unerbittlich. Sie gab es ihm zurück, ihn mit den Augen unverlierbar umfassend. „Ich will es nicht", sagte sie und wußte zugleich, entzückt und erbebend: dies sei der Tod.

2.

Der Ahne

In einer Nacht erhob sich Daisy heimlich, das Bild ihres Ahnen im Schloß zu suchen. Die Nacht war sehr dunkel. Sie kam in einen Saal, der voll Glas und Seide war. Eine Fontäne stand im Eßraum. Sie erschrak. Ihr Herz blieb stehen, das Dunkel rauschte über ihre Stirn. Eine Fledermaus wehte vorbei. Das Wasser fiel hell zurück in eine perlmuttene Schale, die es verzehrte. Über glänzenden sanft gebogenen Möbeln wuchsen Rebstöcke aus Gold.

In dunklem Samt glitten andere Zimmer vorüber mit Mosaiken . . . . . golddunkle Bilder mit geraden Herren und Jägern und Damen mit demantnen Orden in den Agraffen der Brust.

Die Laterne tastete in ein Gemach, in schwarz und gold von einer altjapanischen Tapete verhangen. Nichts war darin wie ein Degen, lang und fein gebogen, noch blitzend im Licht. Daneben hing eingelassen in die Wand, zersplittert an den Rändern, aber eingefaßt in einen Rahmen, der die zertrümmerte Form nachzog, ein Spiegel mit einem Pistolenschuß in der Mitte.

Ein Geruch umfing sie, als sei der Raum Jahre hindurch verschlossen geblieben in sich selbst. Ihr schwindelte plötzlich. Sie sah sich um. Neben ihr stand eine Säule. Auf ihr lag in goldenem Taburett, in Wachs geformt mit blauen Adern, eine rechte Hand und daneben ein Kopf.

Sie taumelte ein wenig, verwirrt von dem Duft, der sie bedrängte. Sie stützte sich auf den Sekretär, der die Nische füllte. Ihre Hände griffen in Papiere und Bücher. Sie sank, mit den Knien zitternd auf den Stuhl. Ihre Laterne begoß den Sekretär mit Licht. Ihr Auge fiel, ein Ausruhen suchend, auf die Platte. Da sah sie ihr Wappen, in Holz geschnitten. Auf einem alten Pergament stand ihr Name.

Sie schloß die Augen und fühlte mit roten Wellen die Dunkelheit kurz in ihre Lider brechen. Dann hob sie den Blick, errötete und wühlte die Hände in die Papiere. Die Umgebung verschwand.

Nach einer Stunde sah sie einmal auf. Ihr Blick trug keine Gegenwart. Sie nahm ohne hinzusehen mit einer träumerischen Bewegung die Hölzer und zündete die schweren Kerzenständer an.

Ihr Blut tanzte in den Spitzen ihrer Finger und berührte sich aus den alten Papieren mit dem Blut ihres Stamms und ihres Geschlechts. Ihre Schläfen röteten sich, die Nasenflügel bebten. Das Kerzenlicht flammte kleine Sterne in ihr blaues Haar. Gebeugt über holzgeschnittene Signets las sie gestammelte ungeschickte Worte, die kurz sich beendeten. Geschnörkelte Zeichnungen machten den Übergang noch unsicher. Dann kamen später die Sätze des Hochmuts, Buchstaben voll großer Form. Auf einem Buch stand in der Schrift eines Ahnen: der Wahlspruch des Geschlechts:

Wenn Ihr mit Männern spielt, so wißt mit wem . . . . . und ist es mit Frauen, um was Ihr spielt.

Taumelnd vom Geruch des aufsteigenden Lebens las sie weiter, blätterte sie die Seiten der Miniaturen. Der Raum erhielt unerhörte Gewalt um sie. Die Luft verdichtete sich zu Geschehen und Figuren und das Zimmer warf den angesammelten Atem der gelebten Epochen gegen sie.

In den Seiten bekam die Farbe der Gewänder Gewalt und blühte. Die Miniaturen platzten unter den Muskeln, die sich reckten. Der Stolz der Frauen sprengte die Taillen und die Sanftmut der Elfenbeinfarben. Die Wangen röteten sich unter dem Puder und glühten, Lider hoben sich schwarz und flammten sie an. Degen und brokatene Mäntel zuckten. Ein kühnes Auge traf sie wild. Ein Turban erschien mit den Augen der Gazelle darunter in der Galerie der Frauen. Von da ab waren die Köpfe ähnlich wie der ihre, wie ihres Vaters.

Sie sah den Ahnen, der dies Haus sich baute. Sein Körper war größer und gewandter wie der der anderen. Sein Gesicht glatt und gefurcht von zwei großen leidenschaftlichen Linien. Unter dem Feuer seines Auges fingen die Spiegel des Raumes zu leuchten an, in ihrem verschleierten Glanz begannen weiche Hüften der Frauen zu wiegen, braune Torsos schlangen sich dagegen. Atem wilden Genusses rauschte mit Lachen in der Seide. Dies Gesicht führte ihr Geschlecht auf den höchsten Punkt ihres Bluts.

Sie sah seine Schrift, seine Briefe. Frauenleiber wandten sich ihm zu und sträubten sich auf vor ihm. Ehrgeizige Spiele, sehr erleuchtete gläserne Säle . . . . . ein großer Ritt, der ihn mit Ruhm behängte, glitt durch die Luft. An einem heißen Abend begann er dies Schloß zu bauen für den Sommer und die Zärtlichkeit der Frauen. Er stand davor, als er ankam. Die tiefen Fenster wühlten in der wollüstigen Nacht. Terrassen bogen sich kühl hinunter zwischen dem Taxus und den Hermen. Der Park stand wild voll Duft der Rosen und Jasminen. Fontänen bohrten sprühende Lanzen in die blaue Blumendämmerung. Ein Zimmer war erleuchtet mit vielen Kerzen. Er trat hinein. Am Morgen schrieb er mit vier Sekretären, noch feucht von der Haut der Geliebten. Dann ging die Sonne auf, er erhob sich und weckte sie aus Träumen von ihm. Da jagte er die Tiere. Die Sommer wechselten und fielen heiß herunter einer in der Spur des andern. Da liebte er Dirnen. Er schoß die Saue. Das Pferd rannte unter dem Spiel seiner Schenkel. Kerzen blitzten um nächtliche Spiele. Lange Profile hingen wie Glas gegen den Schatten. Die Edelleute naher Höfe schwitzten um seinen Kartenschlag. Da fuhr er in Wagen. Da schlug er Hunde und küßte die Nägel ungeliebter Frauen. Ein einsamer Sommer umgab ihn ganz allein. Er wanderte, die Arme über die Brust gekreuzt die Wege herauf, die Wege herunter. Seine Augenbrauen schoben sich im Dreieck zu einander. In einem zitronentrockenen Juli sah er auf der Landstraße ein braunes Kind, das in den Himmel lachte und nicht sprach. Er nahm es mit sich. Aus heißen Ritten warf er den Körper in das Bassin, das kristallen um ihn schäumte. Dumpfe Nächte durchschlief er mit schweißigem Haar. Mit großen Orden, den Degen zum Knie gesenkt, empfing er eine Fürstin, den Fuß am Schlag. Sie warf ihm Blicke zu durch das Glas ihrer Equipage, die er geschmeichelt nahm. Er diktierte Briefe, Befehle, Politik. Er arbeitete eine Intrige aus, die in London sich kraus gestaltete. — Dann schlief er allein durch einen ganzen Sommer sich durch, locker in der Kleidung, zufrieden und still das Gesicht . . . . nichts weiter tuend als den Himmel ansehn durch den Regenbogen der Tritone . . .

Sie stützte die Schläfen in die Arme, hier brach die Generation ab. Kein neues Bild bewegte mehr ihr Herz. Aber um sie brauste die Luft noch wie eine Wolke. Was weiter war, wußte sie gut . . . . seine Fahrt über das Meer, die Fahne des Mutes über sich gereckt . . . . sein Kampf um die neue Erde . . . . Jahre die über ihn sich häuften . . . . die Ufer des Lorenzo schäumten, die Prärien bogen sich unter seinem Tod . . . .

Ihr Blick wurde traurig. Eine Brücke zwischen solchem Dasein und jetziger Minute: ihr Leben. Was sie gelitten. Schon nahe der Demut, so vieles überwunden . . . . nun plötzlich aufgeschlagen solche Pracht: Leben unter eines Mannes Fuß zitternd. Keine Tat ohne sein Begehr. Nichts was ihn mitnahm, er wollte es denn. In der Luft unwägbar immer sein Lachen. Geradeaus hochgerichtet der Gang seines Lebens selbst in schamlosesten Minuten. — — — Augenblicke liefen, wo zitternd ihr Frauenhaftes hinschwang in der Welle dieses Stromes. Konnte ein Dasein sich zwingen? Was war ihr Weg? Sollten die Torheiten falscher Sehnsucht erneut sie verführen? War das Bild nicht schon blaß, wie sie begann sein Wesen zu begehren? Brach nicht die Brücke stark und glühend auf: was sie versuchte . . . stand es nicht ehern dazwischen. Kam nicht das Lächeln, das den Mundwinkel kaum faltete, das, die Bewunderung nicht nehmend, das Zittern wollüstig den Gliedern gebend und lassend, dennoch sie abwandte zur tieferen Einsicht ihres anderen Fatums. O mystischer Ausgleich. Wege hinauf. Hier Wege hinunter. War die Kraft nicht die gleiche? Auf selbst in Wiederholung der namenlosen Leiden! Heller lächelnd, auf anderes schlicht gerichtet: sie neidete ihm dies Leben nicht.

Der Aufbau des dramatischen Erlebnisses in der Gegenwart

Konstellation und Tendenz

Von Rolf Lauckner

Wir leben kultur-ökonomisch in der Gründerzeit hinter den sieghaften naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des letzten Jahrhunderts.

Konstellation

Wenig unbenutztes Land ist für die Baugedanken unserer Kultur übriggeblieben. Allenthalben ragen volkreiche Städte, so daß wir zu Atem und Umschau die schwindelnden Mietskasernen emporklettern müssen, die die Räume, nach Quadratruten parzelliert, einengen. — Baut einer neu, der braucht außer dem Kopf und der Hefe des Herzens vor allem Platz. Was bleibt also übrig, wenn die Spannungen zeitlicher Ausdrucksnot wachsen und wachsen? . . . Das Niederreißen!

Mag da im Überschäumen fruchttreibender Kräfte auch manches beschädigt werden, was in objektiver Wertung den substituierten Neubau nicht rechtfertigt. Wir sind objektiv ja nur mit dem Köpfen der Enkel. Mit unseren tragenden, schreienden Herzen aber sind wir dreieinig selbst und keinem zum Gedächtnis fromm!

An Goethe wuchs das freie Feld noch heran bis zu den Füßen. Heute müssen unsere Künstler ihre Bauplätze suchen gehen und reisen bis zu den Südsee-Inseln, um Land zu finden.

Das läßt verstehen, weshalb so viel negative Arbeit unser Kulturleben brandschatzt. Wir müssen niederreißen, um nicht zu ersticken an dem, was in uns nach Ausdruck drängt!

Die Erklärung, weshalb — zögernd ein wenig zurückgeschaut die letzten Jahre so wilden Temperaments — nicht gleichermaßen positives Werk entstand, liegt nahe dabei. — Das Stückchen Freiheit für unsere Herzen nämlich ist nicht leicht gewonnen. So fest haben die Ahnen doch und so hoch gebaut, daß das Einreißen Mühe macht — und müde. Die eigenen Tempel gingen oft darüber nicht mehr hoch. Und die, die heute nun positiv etwas leisten sollen und leisten werden, leben ja zum großen Teil schon auf den Schuttplätzen Vorjunger, Vorderstürmer, können Kraft und Atem deshalb schon mehr um- statt einsetzen.

Frische Grundpfeiler steigen auf. Die Künste zumal wachsen überall auf neuem Fundament. Nur in der Dramatik ist noch wenig zu spüren von Einsturz und Neubau. Das zeitgenössische Theater schiebt sich noch immer zwischen den neuen Anschauungen schwerfällig in alten Bahnen fort und wirkt, von wenig Adern jungen Blutes gespeist, noch immer wie vor 2000 Jahren im griechischen Säulenkleid.

Regie, enger mit der voraufgestürmten Kunst der Malerei verbunden, modernisiert diesen und jenen antiquarischen Rahmen wohl auf die Farbe der Zeit, und die Phraseologie unserer Tage, die den Komplex der Dramatik in ihrem Kunstsystem nicht missen mag, vielleicht auch nicht klar genug sieht, nimmt in ihrer Not manches Bühnenwerk für letzte geistige Richtung in Anspruch, das älteste Schule zeigen kann, wofern nur irgendeine Association mit dem „Expressionismus" möglich ist, und wenn das Personen-Verzeichnis statt vorn hinten steht, oder von dem Autor wenigstens erzählt wird, daß er die Nähe moderner Kunstbestrebungen nicht scheut. Das ändert natürlich nichts daran, daß das Theater unser zurückgebliebenstes Kunstkind ist. Wahrhaft zu erkennen, was da modern und kräftig genug wächst, aus dem Zeitrausch zu saugen und zugleich die Entwicklung aufzupfropfen, ist hier freilich auch besonders schwer und wenigen nur von denen gegeben, die Richteramt haben. — Auf den benachbarten Gebieten schießt Talent ins Kraut und treibt Zuchtwahl; jede Erregung mündet von selbst in eine Spitze. Hier aber, wo die Produktion ungleich sparsamer ist (wenigstens soweit sie zur Darstellung gelangt), muß jedes einzelne Werk gewertet werden, kann den Aufstieg oder Abstieg einer Zeit bedeuten, Programm sein wie nie ein Bild. Und die Er-

kenntnis solchen Wertes liegt auf der anderen Seite, fehlt die Unterstützung durch die Beobachtung der Selektion, ganz im Gefühl. Ja, wenn sie irgendwie im Kopf auszuformeln und mit den von nebenan entliehenen Begriffen Synthese, Tendenz, Symbol, Abstraktion oder dergleichen im Kern zu treffen wäre! Doch da versagen die Register und es bleibt nur die längere Zeit, die nach ihren Bedürfnissen auch diesen Kunstzweig wohl einmal befruchten wird.

Wie kommt es nun, daß bei so vielem guten Willen, der sich von allen Seiten doch müht, auch das Theater in die moderne Kunstentwicklung einzuschalten, gerade diese Kunst den jungen Strömungen der Zeit bisher so schwer zugänglich geblieben ist?

Äußere und innere Gründe sind dafür bestimmend. — —

Von außen her ist für die Rückständigkeit der Dramatik jener Umstand maßgebend, der den Konservativismus von allen, das Theaterleben berührenden Dingen in gleicher Weise erklärt, nicht nur Form und Inhalt der Bühnendichtung: Die Schwerfälligkeit des Betriebes, die Unmöglichkeit, jeder persönlichen Kunstformulierung solchen Apparat zur Verfügung zu stellen, die Kasse, die dem Experimentieren im Weg steht, dieselbe Kasse, die die bereits erprobte Wirkung unterstützt. — Jeder Maler kann für 3 Mark Leinwand und 7 Mark Farbe den Himmel stürmen, seine Seele zur Diskussion stellen. Der Vers- und Romandichter hat tausend Möglichkeiten, seine Eigenheit auszuströmen und Kritik zu wecken. Nur der Dramatiker, der muß so viele Menschen eines ganz besonderen Schlages, nämlich Kapitalisten, persönlich erst für sich gewinnen, bis die Fäden zu einem Theaterleiter laufen, und so eine materielle Risikoverminderung direkt oder indirekt knüpfen. Oder er muß, gewöhnt allein zu sein, in die Mühlsteine einer Clique, um die Garantie eines Premierenerfolges zu verbessern.

Dem Theaterleiter ist daraus natürlich kein Vorwurf zu machen. Denn so viel Geld, als ein in diesem Sinne idealer Direktor höchstwahrscheinlich verlieren würde, gibt es in keiner Privatkasse. Helfen könnte nur eins: staatliche Experimentierbühnen. Daran ist aber zunächst wohl noch nicht zu denken. Und wäre daran zu denken, so bliebe es doch noch sehr fraglich, ob solche Stätten wirklich Tummelplätze freier Talententfaltung würden.

Privatvereine sind in letzter Zeit allenthalben entstanden, diesem Mangel abzuhelfen, ähnlich wie „Das junge Deutschland". Das ist gewiß schon sehr viel wert und dankbar wie jedes Interesse zu begrüßen. Ob es aber ausreichen wird? — Vorsichtig sei erlaubt, auf etwas hinzuweisen, was das volle Gelingen in diesem Rahmen vielleicht zweifelhaft machen könnte. Das sind die Mitglieder. Nicht einer bestimmten, sondern jeder solcher Vereinigung. — Diese werden sich im allgemeinen aus zwei Gruppen zusammensetzen: Aus Kunstinteressierten und gesellschaftlich Interessierten. Die erste Gruppe steht also zu der Kunst in Beziehung, in enger Beziehung. Die Gefahr liegt nahe, in zu enger, spezieller Beziehung. Diese Gruppe kennt längst die dem Fluß der Öffentlichkeit unterströmigen Namen, die jetzt vielleicht zu Wort kommen sollen, hat sich gar um diese gebildet, ist nicht mehr vorurteilsfrei und kann, stark genug auftretend, dazu beitragen, alle die Schädlichkeiten einer Clique zu vertiefen. Kann, gedeckt durch den Mantel breiterer Anerkennung, das Urteil nach ihrem Willen in vorbereitete evt. unzeitgemäße Bahnen ablenken und so sachlich die Fortentwicklung ebenso gut hemmen wie förderu. — Die andere Gruppe der Mitglieder, die gesellschaftliche, wird leicht den Fehlern snobistischer Kunstbetrachtung verfallen. Ist man gewöhnt, bei Ereignissen dabei zu sein, so ist man auf Sensation gestellt und bleibt solche aus, gelangweilt, enttäuscht. Liegen Werte tiefer, zeigt sich die Nouveauté, um derentwillen man doch kam, nicht dem äußeren Auge in einem exzentrischen Rahmen, Bild, Dialog oder stofflich in einem Skandälchen, politischer Tendenz oder erotischer Färbung, so besinnt man sich leicht auf seine Müdigkeit von gestern und schweigt dem Dichter härter ins Gesicht, als breites Volk ihn mißverstehen und verdammen kann.

Oder es werden unter vielen Qualitäten des Dargebrachten auch ein paar Unfertigkeiten offenbar. Die sollten doch hier freundliches Übersehen finden! Auf den Fehlern solcher Werke, die auch Gutes haben und Anregung geben können, gründet sich schließlich der Sinn solchen Vereins. Aber da ist die Toleranz weniger bemerkbar zumeist als im gewöhnlichen Publikum. — Beide Gruppen fühlen sich zu stark als Kritiker. Der Zweck ist ja nicht, daß man gegen Beitrittzahlung zu Urteil auf-

rief, sondern im Gegenteil Urteil erst einmal ausschließen wollte, um die Möglichkeit eines überzarten Wachstums zu erproben!

Die Vereine also werden die in der Größe des Theaterapparates verankerten Schwerfälligkeiten zugunsten einer fortschrittlichen Entwicklung auch nur bedingungsweise aufheben können. Trotz ihnen bleibt die Tatsache der Experimentierunmöglichkeit bestehen und wird weiter von außen her die Dramatik behindern, jüngste Kunstrichtungen an der Spitze mitzugehen. — —

Daneben sind vor allem zwei wichtige innere Gründe, die heute ihre langsame Entwicklung gerade gegenüber dem in der Fiebertemperatur unserer Tage sprunghaften Fortschreiten der benachbarten Kunstgattungen erklären. Eine wissenschaftliche Konstellation der eine, der andere politische Tendenz.

Der Mensch im Drama ist, im Gegensatz zu den übrigen Künsten, noch nicht Kunst selbst. Nicht Kunstobjekt, wie die Figur im Bild, und so als Fleck, als Linie, als Bewegungsverdichtung wirksam (wie im Bild), er ist nicht Säule aus dem Hirn des Bauherrn und nicht farbiges Gefühl, keine Lautfolge als Auslösung des Komponisten, — er ist im Drama Subjekt, Träger von Beziehungen, die dann als Werk erst durch ihn auferstehen, zwischen dem Dramendichter und seiner Dichtung der Mittler. In der übrigen Kunst *scheint* er nur, im Drama *ist* er. Dieser Zwischensatz, diese blutschwere Einschaltung zwischen Künstler und Kunst gibt dem Drama seine eigenartige Stellung, führend oder nachschreitend den anderen Künsten und heilig gegen sie oder profan.

Jedenfalls ist das Drama die mittelbarste Kunst. Kein Gefühl, keine Ekstase steigt hier ungehemmt aus dem Herzen des Dichters zum Papier, sondern muß erst über den Kreuzberg fremder Seelen laufen (und damit Ausdauer und Berechtigung beweisen, verbronzen, verteidigt sich der Dramatiker gegen den Lyriker). Die unmittelbaren Expressionen, die noch so stark gefunden und bei der Lektüre des Dramas wohl selbständig wirken, indem sie den Rahmen des Ganzen im Augenblick verdrängen, verpuffen auf der Szene wie leere Blasen. Die Erregtheit einer Gestalt, die solche persönliche Unmittelbarkeit trägt, wird auf der Bühne unverständlich, langweilig, komisch zuletzt in der Gegensätzlichkeit von subjektiver und objektiver Niederschrift.

Diese Mittelbarkeit des dramatischen Erlebnisses bringt es mit sich, daß seine Gestaltung viel gesteigertere geistige Komponenten braucht als die übrigen Künste. Die Gefühle sind hier bis ins Kleinste an sich kontrolliert durch die Menschen, die der Dichter zur Vermittlung berief. Wehe, wo die Kontrolle zugunsten einer applaussicheren Pointe aussetzt! Die tausendfach zu beobachtende Wirkung ist auf anderer, niederer Basis die gleiche wie beim Selbständigwerden der Ekstase: unernst, kunstfremd, zuletzt komisch. Kunst ist Stil mit dem großen Gattungsauge gesehen. Und dieser Stil zerfällt dabei. — Mag auch ohne geistige Reife dieses und jenes dramatische, von einem starken, einheitlichen Gefühl getragene Früh-Werk gelingen, auf die Dauer wird dem Gefühl und der Ausdrucksnot des idealen dramatischen Dichters höchste geistige Vorbildung, Wissen, Erfahrung, Menschenkenntnis, in ganz anderem Maße beistehen müssen, als dem Schöpfer unmittelbarer Kunst.

Diese Bildungs- und Erkenntnisnotwendigkeit kann natürlich nur aus den geistigen Strömungen der Zeit Aufbau und Reife saugen.

Die ungeheuren naturwissenschaftlichen Fortschritte beherrschen seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts unser geistiges Leben in überragender Weise. Aber trotz aller Errungenschaften sind wir hier noch weiter beim Suchen und Sammeln, bei Einzelheit und Zweifel. Vielleicht kurz vor einer Pause der Sättigung, Sichtung, des ruhigen Ausbaus all der Einzelerkenntnisse, des Glaubens, der Synthese; so hat es fast den Anschein. Vorläufig aber herrscht in der Methode die Analyse noch vor. Man könnte den Moment unseres kulturellen Lebens vielleicht am besten kennzeichnen, wenn man sagt, die Zeit will sich verdichten. Aber der Umfang für die innere Schwere ist noch nicht erreicht.

Die Kunst, der Seher der Kultur, ist vorfühlend schon ausgeschritten in den nächsten Kreis. Die Tendenz zur Synthese ist überall spürbar. Das Wesentliche wird herausgehoben. Symbole wachsen. Aus den vielen Wirklichkeiten wird das Große, Ueberwirkliche ausgeschmolzen. — Und da der Kunst das Leben nicht so sprunghaft folgen kann, treibt sie mit ihren Ahnungen schier Unfug,

wiegelt Negerprimitivität und mathematische Formelweisheit gegen den Philister auf, der noch zweifelt, detailliert und um den Zusammenschluß des Geistigen sich müht. Kampfeifer! — Das Wesentliche dahinter, das Verdichtungsbedürfnis, die Synthese, der Schritt vom Impressionismus zum Expressionismus hat sich wieder einmal vollzogen.

Und nur die Dramatik, tiefer in die Zeit geknotet und von ihr also mit all den Hemmungen abhängig, die das Marschtempo des Philisters bestimmen, ist verdammt, hinter ihren Schwestern herzuschreiten. Ungläubig keinesfalls, nur ohne die Fähigkeit für den Tanz in den Wolken und von den schwereren Stirnen der Vielen zurückgehalten, die ihr vorangehen müssen, so notwendig wie das Alte dem Jungen. Jede andere Kunst ist das Produkt aus einem Hirn, aus einem Herzen. Die dramatische Kunst produziert kein Einzelner, die produziert die Zeit! — Die Erkenntnismethode der Zeit wird also wohl erst ihre analytischen Untersuchungen ganz beendet haben müssen, ehe die Dramatik reif wird, die Synthesen, die sie heute noch zum guten Teil von außen entlehnt, von innen zu gestalten. —

Die Dramatik steigt aus dem Schoß der Zeit. In dieser Erkenntnis liegt auch der andere, innere Grund ihres zögernden Fortschritts. Auf der einen Seite der Konflikt des Dramatikers mit dem wissenschaftlichen Ausbau unseres Kulturlebens, das seine Einzelforschungen noch nicht abgeschlossen hat, während die Künste von der Synthese bereits beherrscht sind, auf der anderen Seite der Konflikt mit der ethischen Tendenz unserer Entwicklungsepoche.

Diese Tendenz heißt Sozialismus. Denn das überraschende, in der Geschichte beispiellose Aufbrechen und Hochschießen der nationalen Entwicklungen, die für das Ethos der letzthundertjährigen Kulturwelt ebenso, vielleicht noch bezeichnender (und für heute so bedeutungsvoll) geworden sind, ist doch wohl erst die Folge jenes überindividuellen Rausches.

So weit die Kunst von der Zeit abhängig ist (wie eben die dramatische), wird sie sich mit dieser ethischen Tendenz auseinanderzusetzen haben.

Das Wesen des Sozialismus ist Masse, Ausgleich, Entpersönlichung, und schon deshalb jeder Kunst feind. — In der Tat ist es denn auch, als ob unter dem Einfluß dieser Tendenz alles künstlerische Leben zunächst erstarrte. Abhängigkeiten wurden geschaffen, die dem einzelnen bisher fremd waren, Sorgen ins Unpersönliche geführt, Leiden und Freuden gleichmäßig abgedämpft.

Zunehmender, künstlich geförderter Ausgleich zwischen den Menschen spannt die Wirklichkeiten. Ideen wurden entwertet. Die Zeit des Realismus brach an. Bilder, Theater, Kirchen und Hausrat, viel erfror. Der Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit litt keinen Spaziergang ins Blaue. Materialismus das Ende im Leben; Naturialismus in der Kunst.

Ihren sonnigsten Ausdruck fand die Kunst dieser Epoche zuletzt in den Bildern der französischen Maler. Ihren trübsten wohl deshalb im deutschen Baugewerke, weil diese Kunst hier nicht abwartend beiseite stehen konnte, sondern von dem äußeren Entwicklungsbedürfnis besinnungslos in den Dienst gestellt wurde; sonst würde natürlich das Drama diesen Höhepunkt darstellen.

Wir leben in der Ueberwindung auch dieser Epoche. Wie die Zeit im wissenschaftlichen Sinne im Begriff ist, sich zu setzen, zu verdichten, so ist sie im ethischen Sinne daran, sich zu vermenschlichen, dem Einzelwesen wieder zu seiner Bedeutung zu verhelfen, sich zu entmassen, sich zu entstaatlichen. Der augenblicklich wütende Krieg wird den Prozeß beschleunigen.

Und wieder sind die Tänzer unter den Künstlern voraus. Die Maler malten zeitfolgend wohl ein wenig Großstadtelend und Straßenkot, sind aber bald wieder zurückgekehrt zu den eigenen Bedürfnissen ihrer Herzen und heute die fanatischen Wortführer persönlichster, rücksichtslosester Ausdrucksekstase. Und wieder muß der Dramatiker in seiner engeren Ehe mit der Zeit diesem Prozeß langsam nachgehen, mit den Gewichten des Leidenden. — Die vier von jedem Kunstgesicht aus natürlich sinnlosen letzten Jahre haben ihn gar noch tiefer in die Abhängigkeit dieser ethischen Tendenz gebracht, als es zu sein brauchte. — Der Schein nämlich spricht dafür, daß irgendwo in der Idee des Sozialismus eine Absage an das Gemetzel der Millionen liegt. Und deshalb ist er zu einer Art politischem Kampfgeschrei der Dichter und Denker angeschwollen. Die solches ausstoßen, spotten ihrer selbst.... Nicht der Kaiser oder der Franzosenpräsident sind verantwortlich, sondern eben jene Steigerung der sozialen Instinkte, die sie jetzt wider die Kanonen ins Feld führen wollen.

Letzte, blutigste Wirklichkeit ist dieser Krieg, aus den Ausgleichstendenzen des vorigen Jahrhunderts. Der Naturalismus im Komplex der Völkerbeziehungen! Und niemals geht der Weg vom Sozialismus, wie die Träumer glauben, zum Internationalismus, sondern zum Krieg! Zur Menschheit aber führt die Straße nur vom Einzelmenschen. — Der Irrtum der Dichter wird vielleicht so verständlich: Die Eltern des Sozialismus im menschlichen Gefühl sind, auf breiter Basis, Barmherzigkeit und Rechtssinn. Jeder, und der Künstler, der doch Erzieher sein will, ganz besonders, muß sich zu diesem Elternpaar bekennen. Also folgert er: Auch zum Sozialismus. Daß das aber unkünstlerisch gefühlt und falsch gedacht ist, wird sofort klar bei folgender Überlegung: Der Kopf vermittelt die Erkenntnis, das mitleiden und Recht empfinden Voraussetzungen sind zum Kunstschaffen. Je weiter fühlend dieses Mitleid, desto tiefere Kunst? Nein, je stärker dieses Mitleid, um so lauter schreit das Herz schon auf an der kleinsten Not der engsten Umgebung! Die hunderttausend anderen Traurigen stehen hinter dem einen Nahen als Schatten, als Perspektive. Mit allen fühlen kann nur der Kopf. Gestalten aber tut das Herz und nur das Eine, Nächste. — Der Künstler, der nicht sozial fühlt, ist menschlich weniger, im Beruf bestenfalls Handwerker. Dem Künstler aber, der den Sozialismus predigt, mangelt das Herz. Er bringt es fertig, den Schmerz seiner engsten Umgebung nicht so stark zu begreifen, daß das Leid in der Ferne darüber stiller wird. Er muß Krieg sehn, um Tod zu fühlen. Er wird Blut zeigen, um Schmerz mitzuteilen. Und er wird, von so viel Kühle beschränkt, über die Schilderung von Zuständen nicht hinauskommen, auch wenn der Kopf noch so viele Worte von Liebe, Traurigkeit und Glauben dazu tut.

Aus der Fülle dieser Konflikte und Verführungen zwischen Herz und Hirn will sich zum Schaden in der Dramatik der Gegenwart, wie angedeutet, eine politische Tendenz ausbilden. Die Dramatiker wollen mit dem äußerlich heißen, innerlich kalten, kunstfremden Anstand der Parlamentarier wetteifern! Das ist natürlich unheilvoll, wie jede Tendenz in der Kunst, und weiter nur entwicklungshemmend. Wird aber wohl vorübergehen. Und wenn die politische Erregung der Zeit ausgekocht hat, wird sich auch leichter erkennen lassen, daß es ebenso bedenklich ist, die dramatische Kunst in den Dienst politischer Werbearbeit gegen wie für staatliche als auch andere Gemeinschaften und Ideen zu stellen.

Jedenfalls hat die soziale Entwicklung, die von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an unsere Zeit ehtisch beherrscht, den Künstler, der immer, bewußt oder unbewußt, den Individualismus vertreten wird, nicht fördern können, den Dramatiker natürlich wieder am engsten umnetzt, in seiner Entfaltung am meisten verwirrt, zurückgehalten.

Und das ist der andere, innere Grund für seine heutige, zögernde Leistung.

Tendenz

Abgekürzt ein wenig, aber im wesentlichen nicht falsch gesehen, zeigt die Entwicklung des Dramas eine lange, ungebogene Straße und daneben einen Berg. Die Straße führt von der attischen Tragödie eben bis in unsere Tage. Der Berg daneben ist Shakespeare. — Hat sich nun der Weg, allmählich doch enger geworden, endlich, endlich, wie es den Anschein hat, in flachen Strecken ausgelaufen und ist versandet, so beginnen von dem anderen Entwicklungspunkt aus, wenn auch in dünnen Rinnen noch, die Wasser zu strömen, die die neue Straße bestimmen sollen. — Die ersten Bäche, in der Sturm- und Drangzeit, die ihr Gefälle von dort her leiteten, waren bald wieder vertrocknet. Und welche inneren und äußeren Hemmnisse sich in der Gegenwart einer günstigen Entwicklung in den Weg stellen, ist gesagt worden

Immerhin, ein Fortschritt aus dieser neuen Befruchtung ist heute schon wahrzunehmen: Das äußere Gebäude, die alte Einteilung des Dramas, die zu einem ganzen Compendium von technischen Finessen und Wirkungsschablonen ausgearbeitet war, wankt. — Über die verschiedentlichen Einheiten von Handlung, Ort und Zeit zerbrechen sich wohl nur noch die Gymnasiasten beim deutschen Aufsatz den Kopf. Und auch der Akt, — 3 oder 5 Aufzüge bei traurigen Abschlüssen in historischer Gewandung, 4 beim Schauspiel — diese altmodische, beengende, durch nichts heute mehr gerechtfertigte Erlebnis-Einkleidung ist in den letzten Jahren immer mehr durchlöchert worden, so daß jenes Wort hoffentlich bald nur noch etwas Nacktes im Kunstlexikon bedeuten wird.

Wenn man bedenkt, daß Jahrtausende hindurch das Drama, der Spiegel so unendlich verschiedener Zeiten und menschlichen Erlebnisse in denselben Rahmen, im gleichen Ausschnitt, mit vorgezeichneten Blickpunkten, drei- oder fünfteilig, seine Kunstbilder zurückwarf, so hat man den besten Eindruck von der Schwerfälligkeit und geringen Elastizität der ganzen Bühnenkunst. — Oder soll man an die heimlichen, von Gott ausgerechnet nur dem Drama fertig mitgeschaffenen, urewigen Gesetze glauben, als deren Ausfluß jener Szenen- und Akt-Komplex mit seinen festen Hebungen und Senkungen zu betrachten wäre? Die Verteidiger der Tradition lehren so.

Wir lachen! — Gewiß schaffen innere Gesetze dem Kunstwerk die äußeren Maße. Doch ändern sich diese Gesetze nicht nur von Mensch zu Mensch, sondern sogar von Werk zu Werk und müßten jeder Arbeit, die wahrhaft Kunst bedeutet, ihren eigenen, nur ihr möglichen und von jeder anderen Arbeit unterschiedlichen Rahmen finden. — Bis zu einem gewissen Grade können vielleicht die technischen Ermächtigungen der Zeit diese Gesetze durch unbedeutende Korrekturen mitbestimmen; im wesentlichen aber wird sich auch von ihnen der große Künstler nicht abhängig machen und, wie das Shakespeare-Beispiel zeigt, auch nicht zu machen brauchen. — Heute nun sind in dieser Hinsicht ja alle Pforten der Phantasie dem Dichter offen. Wozu kastrieren sich unsere Dramatiker noch? Bequemlichkeit? Epigonendemut? Oder fehlt die Spannung des eigenen Erlebens? — Jeder Satz, der diesem alten Arbeitsrahmen zu entsprechen, hinzugefügt oder fortgelassen wird, jede Situation, die in Abhängigkeit von ihm und nicht von den inneren Notwendigkeiten des dargestellten Augenblicks erwächst, ist Lüge, ist gegen die Kunst!

In diesem Punkt hat also die Besinnung in den letzten Jahren doch eingesetzt. Und das ist für die Entwicklung des Dramas bedeutungsvoll und durchaus keine so geringfügige Aeußerlichkeit, wie es bei flüchtiger Betrachtung scheinen mag. Denn die Loslösung von jener Einteilung bleibt nicht im Aeußeren stecken, sondern wirkt aus sich tiefer und sprengt auch die antiquarischen Anschauungen vom Dramen i n h a l t. Man kann sagen, mit der Akt-Phrase fällt auch der alte, sogenannte dramatische Stoff. —

Damit die Wesentlichkeiten im Drama wieder nach innen zurecht gerückt werden können, wollen wir alles verdammen, was Nachahmung und Kunstersatz erleichtert. Das ganze dramatische Handwerk gehört hierher. Besonders auch der Stoff. — Ergibt es sich, daß ein großer Dichter auch ein sauberer Handwerker ist, so wird seine anfängliche Beargwöhnung bald von selbst schwinden, und hat ein gutes Stück auch eine starke äußere Handlung, so wird es leben bleiben, auch bei zunächst vielleicht schiefer Begrüßung. Jedenfalls hat die Duldsamkeit in der Kunstreligion keinen frommen Sinn. Und statt die 99 Sünder für den einen Gerechten leben zu lassen, möchten wir hier lieber alle hundert in der Ueberzeugung totschlagen, daß der eine in seiner Bedeutung dadurch nur um ein Geringes verzögert würde.

Der Stoff also im Drama darf kein Schuß und keine Silbe mehr sein, als der knappste, notwendigste Ausdruck des inneren Erlebens. Wird ein Bühnenwerk von einem noch so verlockenden, als wirkungssicher vermutenden Stoff aus geschrieben, wie das der bei weitem häufigste Fall ist, so erscheint es für die Kunst von vornherein gefährdet. Die zusammenhängenden äußeren Geschehens-Komplexe verleiten den Dichter zu Unnotwendigem, künstlerisch gesprochen, zu Unwahrheiten. Deshalb trägt auch ein Stück, das nicht aus einer Folge von unwägbaren Geistes- und Gefühlsbeziehungen seine Struktur, sein Vorgelebtes, seine Spannung, seinen ernsten oder lustigen Ausdruck formt, sondern dessen Inhalt sich kurz und gut nacherzählen läßt, dessen stoffliche Momente also überragen, schon das Zeichen des Unheiligen.

Diesen Stoff, die Verführung der Dichter zur Unkunst, meist aus Geschichts-, Sagen- und Anekdotenbüchern gewonnen, schon hübsch für die wirksame Szenenfolge vorgerundet, mit einer Peripetie und einer Katharsis versehen, diesen Stoff sind wir durch die Abkehr vom Akt-Schema auf gutem Weg zu überwinden.

Wächst die Form dem zur Kunst gerichteten Ausdruck als letzte äußere Hülle um die Schultern, statt von vornherein einen Mantel darzustellen, in dessen Falten alles mögliche gepreßt sein kann, Stroh und Pappe ebenso wie Fleisch und Blut, ohne dem unkundigen Zuschauer die Menschen-

vermutung zu nehmen, was bedeuten dann noch die großen „tragenden" Stoffe? Sie zerfallen mit der vorgefaßten Form, werden im besten Falle unwesentlich.

Nun ist danach selbstverständlich, daß eine, etwa der Kinotechnik nachgebildete neue, im Gegensatz zur alten, mehrbildrige Drameneinteilung noch durchaus keinen Fortschritt bedeutet, sondern eben nur die Loslösung von jeglicher vorangestellten Form. Daß der künstlerische, also aus dem Inhalt gefundene Rahmen sich aber eher vielgliedrig nach außen zeigen wird, ist allerdings wahrscheinlich und eine Erlebnis-Äußerung des Zeitgeistes.

Jedes Drama schafft sich in diesem neuen, uralten Sinne Form und auch den Stoff selbst. Die Eignung einer Begebenheit für die Szene hängt nur von der Gestaltungskraft des Dichters ab. Nicht der Vorgang, der diffizil gegliederte Ehebruch, oder der spannend geschürzte Vatermord ist für das Stück wesentlich, sondern immer wieder, nur die Gestaltung!

Gestalten aber heißt: Seelische Regungen bühnensichtbar machen. Niemals aber wird dramatisch gestalten heißen: Wirkungsvolle Stoffe in einem Form-Schema mit mehr oder weniger Geschick innerlich zu verankern, oder gar ohne Rücksicht auf die seelischen Verbindungen zu dialogisieren.

So klar und selbstverständlich diese Beziehungen scheinen, so sehr sind sie doch in der Praxis von Konzessionen zurückgestellt, die mit der Handlungsspannung oder der witzlichen Ergiebigkeit des Abends immer wieder in Kauf genommen werden und so das dramatische Erlebnis der Gegenwart weiter mißleiten dürfen. Deshalb die Wichtigkeit äußerer Stigmata. Deshalb die Begrüßung neuen Formenwerdens!

Ganz ebenso, wie es mit dem Stoff ist, verhält es sich auch mit der Idee, die jeder dichterischen Gestaltung folgt, wie der Schatten dem Körper, nicht umgekehrt. Ja nicht umgekehrt! Es liegt so nahe bei unserer Entwicklung, vom Realismus zur Abstraktion zu springen und damit von einer Kunstversenkung in die andere zu stolpern. Auch diese Gefahr der übergeordneten Idee wird mit der Loslösung vom alten vorangestellten Form-Schema in derselben Weise verringert wie die Gefahr des Stoffes.

Ferner hängt ein anderes, wie es wenigstens im alten Dramenumbau scheinen will, unausrottbares Mißverständnis eng mit der Befreiung vom Formschema zusammen und hat vielleicht ebenso Aussicht, mit ihm aus dem Drama zu verschwinden: die Schuld. Natürlich nicht die Schuld, die logisch aus dem inneren Erleben eines Menschen wächst, sondern die Schuld im objektiven Sinne, das Laster, der Straffall, das Verbrechen, über dessen Verabscheuungswürdigkeit die Moral des Dichters keinen Zweifel läßt.

Es gibt im Drama gar kein Problem der Schuld, es gibt nur ein Problem der Sehnsucht!

Wenn man besonders die letzten dramatischen Epochen verfolgt, so hat man den Eindruck, daß nur solche Menschen zu schildern auf der Bühne möglich sind, die etwas peziert haben. Große und kleine Verbrecher, oft mit den schwierigst ausgeklügelten Verschuldungen, wie sie kaum im Hirn eines Staatsanwaltes als merkwürdige Sonderfälle haften. Bis zu Ibsen hinauf eine Verästelung und Differenzierung der objektiven Schuldbegriffe, daß man die Pistole am Ende jedes dieser Stücke auch genau so gut auf sein eigenes, bis dahin für unbescholten gehaltenes Herz richten könnte! Die etwas peziert haben, gehören doch schließlich ins Zuchthaus, nicht auf die Bühne, denkt man unseren Dichtern entgegen! Aber die Dichter denken anders! — Völlig unverständlich dieses Phänomen. — Als ob nichts zur Gestaltung reizte und von der Bühne Berechtigung hätte zu wirken, als Gefängnisanwärter. Die ganze dramatische Literatur eine Paraphrase zum Strafgesetzbuch! Und wo es selbst einem Gesetzgeber genug deuchte, da hat die unerbittliche Phantasie der Dichter die Lücken noch gefüllt und die einfachsten Dinge von der Welt verboten, nur um einen Helden schuldig zu machen und ihn dann zum Schluß triumphierend zu fassen! Wie gesagt, ganz unverständlich! Wo doch in jedem einfachen harmlosen Alltagswesen so viel dramatisches Leben steckt, daß es kein Dichter ausgestalten kann. Aber da kommt man der erstaunlichen Schuldwut vielleicht näher: Das Gestalten war eben beim Drama nicht das Wesentliche, sondern der Stoff! Zu einem guten, gesunden, ereignisreichen Stoffe aber gehört Schuld und Sühne, Parteistandpunkt des Dramatikers und Richterspruch!

Die Erkenntnis, daß die ungeheuersten Bühnenwirkungen aus objektiv schuldlosen Handlungen, die tiefsten Gefühle und weitesten Deutungen aus ereignislosen Augenblicken wachsen können, meistens wachsen, daß im Verhältnis zu den auf Schuld gestellten Konflikten die Zahl der inqualifizierbaren Erregungen unendlich ist, diese nächstliegende dichterische Erkenntnis hat sich eben bis jetzt noch nicht sehr festgesetzt. Der Dichter sei zwar wahrhaftig! Aber nur im Falle von Ehebruch, Notzucht, Westfelfälschung etwa? . . . Daneben steht doch der Alltag? Und Alltag hat kein Bühnenprofil etwa? . . . Der Alltag hat Bühnengesicht! Kreisrund, von jeder Seite gesehen! Und nur die Unfähigkeit innerer Kunstauffassung verführt dazu, die „Bürgerlichkeit" im Drama vermeiden zu wollen, anstatt ihren Stil zu suchen, verführt dazu, durch die patinierten Geschehnisse verdämmerter Epochen, durch die Seltsamkeit exzentrischer Gebärden sich billig dem Vorwurf des Realismus zu entwinden. So einfach ist der schwierige Abstand, der die Kunst von der Wirklichkeit trennt, nicht zu umgehen! Und zu allerletzt für den Dramatiker! Im Gegenteil: Der breiteste Bürger unserer Zeit, ohne Locke und ohne Mystik, ohne die Besessenheit von seiner Mission, ohne die Revolution im Knopfloch und die Mutter Gottes in der Manschette, kurzum ohne all das äußere und innere Gebaren, das heute wie vor 1000 Jahren dem Banausen als der Poetenflügel erscheint, — der breiteste Bürger wird heute wie vor 1000 Jahren unser gößter Dramatiker werden!

Doch, um zum Schuldproblem zurückzukehren: Diese objektive Schuld, für oder gegen die sich der Dramatiker sachlich ereifert, existiert ja in 99 von 100 Stücken nicht einmal zu Recht. Bei aller künstlicher Aufbauschung seines blutrohen, oder seelisch verkniffenen oder ästhetischen Straffalles wird jeder kritische Zuschauer dem Autor gegenüber zahlreiche Momente nachweisen können, die den armen Verdammten exkulpieren.

Wie berechtigt überhaupt ein Talent Dramen zu dichten dazu, in absoluter Selbstüberhebung ex Cathedra Schuld-Urteile oder Wert-Urteile zu fällen?! . . Jeder prinzipiengespickte Volksschullehrer weiß doch heute, daß Wert-Urteile falsch sind.

Gestalten sollen die Dichter, aber nicht Zensuren austeilen! Sie sind nicht Lehrer und nicht Richter und überhaupt keine anders bevorzugten Menschen, als daß sie mit Leid empfangen und mit Seligkeit gebären dürfen! —

Jener Schuld-Kulmulierung und Moralvertretung von seiten der Dichter ist nun der alte x-Akter ein fetter Boden. Zunächst Milieu und Vorgeschichte des Mordes. Zweiter Akt die Schürzung, das Liebäugeln mit dem fremden Gatten. Dritter Akt, Höhepunkt, Katastrophe. Der vierte, das retardierende Moment, der Versuch psychischer Rechtfertigung mit Aussicht auf Entkommen. Zuletzt dann (a) doch die Polizei, denn ungeahnte Morde befriedigen nicht, und die Moral des Lehrer-Poeten strahlt, oder aber (b) doch nicht die Polizei, denn der Verfasser ist über die Befriedigung der Masseninstinkte hinaus modern und Dichter! . . .

Und diese kunstfeindlichen Prinzipien leben heute noch pausbackig im Schauspiel der Gegenwart!

Fällt die alte, starre Form, wird der Stoff zurückgedrängt gegen die Gestaltung einer Menschenbeziehung, einer Seelenerregung, so werden auch diese so beliebten Schuldvoraussetzungen auf das innere Maß ihrer künstlerischen Berechtigung kommen, leichter kommen können als bei den Explosionsvorwürfen, die sich dem schematischen Dramenbau so günstig einpassen.

Damit ist man aber schon tief in Inhaltsbetrachtungen und jedenfalls an dem Punkt, die weite Perspektive zu sehen, die sich hinter dieser scheinbaren Äußerlichkeit der formalen Neuerung, hinter dem Sturz des dramatischen Formprimats, auftut.

Das, was bisher als Kunstinhalt im Aktgefüge zusammengepreßt wurde, fließt im neuen, von innen geschauten Erlebnis auseinander und kann dabei seine eigenen ihm aus dem Tiefsten entspringenden Wellen und Wellchen schlagen.

Und wird mit der neuen, aus der Gestaltung gewonnenen Formenerkenntnis auch noch kein Drama geschaffen (im alten Stile war das vom Rahmen aus viel eher möglich, wie jeder geschichtskundige Oberlehrer mit der Hand am Schreibtischschloß zu bestätigen weiß), so hat die Phantasie doch dadurch einen ungeheuren neuen Spielplatz gewonnen und die dichterische Absicht und Wahrhaftigkeit ist von harten Fesseln befreit. Die Wechselbeziehungen zwischen dichterischem Ausdruck und der Bühnenwirkung des Dramas werden wieder zur Kunst eingestellt!

Man kann diese Betrachtung nicht abschließen, ohne sich mit Dank des Mannes zu erinnern, der der Literatur selbst fern, an der augenblicklich gärenden Entwicklung und Befreiung doch bedeutsam beteiligt ist: Max Reinhardts. Ohne diesen zweiten Auferwecker Shakespeares wäre wohl das Tau zum griechisch-französischen Formprinzip und Naturalismus nicht so schnell gekappt worden. Auch die neue Knüpfung vollzog sich unter seiner Regie, und zwar weil er mit jener Auferweckungstat und mit der leichten Art, die technischen Errungenschaften des Zeitalters bühnendienstbar zu machen, die Fähigkeit verband, dem Dichtwerk in eigenbildnerischer Ausdruckslust das nachzuspüren, was in ihm einheitlich war und hinter Rede und Gegenrede: die verborgenen, vom Dichter selbst oft ungeahnten Quellen, aus denen er sich speiste. — Diese tiefere Gebärde, von Reinhardt ins Rampenlicht geholt, gab dem einzelnen Werk den Stil, dem jungen Drama aber das Gefühl dafür zurück, das in der naturalistischen Epoche an die zufälligen Äußerlichkeiten eines Milieus verlorengegangen war.

Und wenn wir heute daran sind, dieses Milieu zu überwinden, und zwar — um weitverbreitetes Mißverstehen zu bezeichnen —, nicht etwa durch die Verallgemeinerung der Personen und Schauplätze, durch Realisieren von Symbolen und Abstrakten, sondern durch die Vergeistigung der kleinen dargestellten Einzelheiten; durch die Entdeckung derjenigen Details, die die Beziehung des Geschilderten zu den übrigen Menschen klarmachen und nicht durch die Ertötung des Sonderwesens mit einer expressionistischen Formel, die zuletzt doch falsch ist; durch Entwicklung und nicht durch Ergebnisse und Urteile — wenn wir heute das Milieu im alten Sinne auf seine geistige Bedeutung zurückzuführen uns mühen, so war es nicht zuletzt Max Reinhardt, der die Blicke richtete. — Entgrenzung der Bühnenform, Stil und Erschließung der Technik! Damit steht Reinhardt an der Wiege des jungen Dramas.

Wohl jeder hat aus irgendeiner seiner szenischenn Schöpfungen irgendeine Theaterillusion mitgenommen, die den Bühnenrahmen der eigenen Vorstellungswelt erweiterte und ihn im Augenblick zum Dichter machte. Ein Licht, das eine Seele vertiefte, oder einen Schatten; die wirksamsten Maße für ein Bühnenvolk; Brücken vom Wirklichen ins Phantastische und umgekehrt, weit über den alten Kulissenhimmel hinweggetragen, durch Verschwendung und Fülle das eine Mal, das andere Mal durch Entstofflichung gegeben ....

Tausend dichterische Hoffnungen sind von dieser Persönlichkeit aufgeschlossen, tausend alte Engen abgedrängt worden. Und in dieser Zeichnung gewinnt Reinhardts Werk seine eigentliche Bedeutung über die Premierenabende in der Schumannstraße mit der daran von Fall zu Fall sich knüpfenden Kritik hinaus. Denn gegen diese Bedeutung ist es doch eine müßige Frage, ob es im einzelnen immer gelang, die Liebhaberwerte jedes einzelnen Stückes jedem zurechtzustellen, ob der Ausdruck der Massen oder Stimmungsmomente lauter klangen als Einzelmenschen und Wortfolgen, ob Antoine diese oder jene bühnentechnische Anregung früher gab oder Craig!

Mit seiner Shakespearetat hat er die alten, unbiegsamen Steigerungsformeln und Pappgehäuse, die Schranken, die eine noch unfertige oder weniger eigenstarke Dichterphantasie von ihren Menschen trennte, niedergerissen! Nun sind die Landschaften geöffnet, neuer Dichtung unermeßliche Räume entstanden, in denen Liebe und Schmerz und Musik sich ausbreiten kann, wie das Gefühl sie schreit und ins Gestalten treibt.

Ob und wie reiche Frucht ihm zurückfließen wird aus dieser Arbeit, steht nicht mehr bei ihm. Sollte aber Aufschwung kommen, so wird man über der Tageskritik nicht vergessen dürfen, daß sein Anteil daran wesentlich war.

„Der gerettete Alkibiades"

Tragödie

Von Georg Kaiser

Erstes Stück

(Die Ringschule. Unter der breitrotgeäderten marmornen Umfassungsmauer bronzene Bank. Stufen hinab. Blaufliedergebüsch. Mittag in Tiefe oben.)

(Die Bank überstreckt — das Gesicht nach unten, den Mantel von Buntheit fest um sich — erster Knabe: er weint.)

(Auf der Mauer kommen — farbigen Mantel bis ans Kinn gezogen, umschlungen — zweiter und dritter Knabe.)

Dritter Knabe: Das log er heraus!

Zweiter Knabe: Nichts glaubst du?

Dritter Knabe: Keinen Traum von Alkibiades hat er nachts gehabt!

Zweiter Knabe: Er war noch glücklich.

Dritter Knabe: Ich weiß: er kann nicht geträumt haben!

Zweiter Knabe: Ganz in Erregung erzählte er uns!

Dritter Knabe: Sein Mantel — ich stand ihm gegenüber — spaltete sich einmal: da sah ich — daß er einen Haarstrudel auf der Brust hat!

Zweiter Knabe: Häßlich!

Dritter Knabe: Kann er den Traum von Alkibiades gehabt haben?

Zweiter Knabe: Er log das heraus!

Dritter Knabe: Keiner kann von Alkibiades träumen — der nicht schön ist! (Sie gehen die Stufen hinab.)

Zweiter Knabe (an der Bank): Wer ist es?

Dritter Knabe (sich schon entfernend): Komm!

Erster Knabe (hebt das Gesicht nach beiden — richtet sich rasch auf, rückt ans Bankende): Sucht ihr die Bank? Bleibt da. Ich mache euch Platz. Da ist Platz für euch auch. Sitzt! (Die beiden stehen unschlüssig.) Ich habe genug gelegen. Ihr stört mich nicht auf. Bleibt unten!

Dritter Knabe: Komm. (Er steigt die Stufen hoch.)

Zweiter Knabe (zögert).

Erster Knabe: Ich habe geweint. Meine Augen sind rot und klein. Aber jetzt weine ich nicht mehr. Ich weine doch nicht wieder. Ich — ich weine — (Er springt auf und faßt beide Arme des zweiten Knaben. Tränenüberströmt.) Ich weine nicht — ich weine nicht — ich weine doch nicht!

Dritter Knabe (oben): Komm.

Erster Knabe: Sage mir doch, warum ich weine!

Zweiter Knabe: Du —

Erster Knabe: Du erzählst mir, weshalb ich hier liege. Warum bin ich allein — und alle sind zusammen? Bin ich nicht mehr schön? Habe ich im Rücken — am Hals hinten, am Bein rechts oder links — unterm Arm — vergiftete mich eine Fliege irgendwo? Bin ich nicht mehr schön?

Dritter Knabe: Komm!

Erster Knabe: Komm und sitz'. Bei mir. Wir sitzen zusammen. Am Flieder. Wir schieben die Mäntel weg. Du bist schön — ich bin schön!

Dritter Knabe: Die andern kommen. Komm!

Erster Knabe: Uns beiden gehört die Bank. Komm schnell, dann wollen sie uns nicht stören!

(Auf der Mauer kommen vierter und fünfter Knabe — umfaßt.)

Vierter Knabe (hinabsehend): Wer sind sie?

Zweiter Knabe (den ersten zurückstoßend): Bei dir bleibe ich nicht. (Er geht die Stufen hinauf.)

Fünfter Knabe: Wer ist es?

Erster Knabe: Gafft her! Schreit die Ringschule zusammen. Alle vierhundert. Und den Ringmeister! Glotzt nach mir herunter. Ich bin ein Kot. Ich weiß es nicht? Nicht? Ich will es euch sagen, wenn alle oben sind. Ruft herum. Ich schreie für euch! (Er stimmt langgezogenes schrilles Schreien an.)

(Oben kommen sechster und siebenter Knabe; bald achter und neunter Knabe.)

Erster Knabe (hört auf mit Schreien).

Sechster Knabe: Er ist häßlich so!

Siebenter Knabe: Er ist ganz häßlich so!

Die Knaben: Häßlich!

Erster Knabe: Weil mein Mund geifert? Weil sich meine Backen buchten? Weil mein Hals sich bläht?

Die Knaben: Häßlich!

Erster Knabe: Das ist es nicht. Das ärgert euch nicht. Das gilt gering! — Ich bin schon Kot — weil ich eine Schwester habe!

Zweiter Knabe: Du — schweig!

Erster Knabe: So ekelhaft ist das — weil meine Schwester das Weib des Alkibiades ist!

Fünfter und sechster Knabe: Sag' es doch nicht!

Erster Knabe: So gräßlich ist das — weil meine Schwester den Alkibiades vor die Richter gezerrt hat. Die Richter sind über Alkibiades, weil er zu den Frauen ging. Meine Schwester hat den Alkibiades vor die Richter gebracht!

Die Knaben (schweigen).

Erster Knabe: Darum liege ich hier. Darum verkrieche ich mich vor allen. Darum will ich ersticken im Fliederrauch! Ich bin mir selbst zum Ekel, weil ich der Bruder bin! — Schont mich nicht. Ich will sterben. Erstickt mich doch — und sagt dem Alkibiades von meinem Tode — der meinen Wuchs nicht verletzte, der heil blieb sterbend. Kommt — und begrabt mich im Flieder! Kommt!

(Oben sind neue Knaben gekommen, die nun die ganze Mauer dicht besetzen.)

Ein Knabe: Ich will dich nicht anfassen!

Zweiter Knabe: Du hast unten an meinen Mantel gegriffen — ich trage ihn nicht wieder!

Ein Knabe: Laufe weg aus der Ringschule!

Ein Knabe: Mit dir ringt keiner nochmal!

Ein Knabe: Du bist der Bruder!

Alle Knaben: Der Bruder!

Erster Knabe (erhitzt): Ich bin der Bruder! Ich laufe vor euch. Lauft nach. Wir dringen zu den Richtern. Wir drohen alle mit unserm Tode. Vierhundert Knaben kommen wir hin. Alle entschlossen — alle bereit. Ich vor euch — lauft mit: wir retten den Alkibiades! (Er will die Stufen hinauf.)

Dritter Knabe (stemmt sich ihm auf halber Treppe entgegen): Bleib unten!

Erster Knabe (keuchend): Lauft mit: wir retten den Alkibiades!

Dritter Knabe: Ring nicht mit mir! (Mit überkräftigem Stoß befreit er sich von ihm, der die Stufen hinunterstürzt.) Reizt er uns noch auf? Stachelt er diesen Frevel an? Wir sollen mit ihm laufen —! Wer läuft so — und kommt an: — und atmet nicht geifernd — die rote Hast blutet über seiner Haut — — häßlich?! Und er bliebe hier — und regte sich nicht mit einem Schritt vom Kies des Platzes — —: wer ist schön — — den Alkibiades zu retten?!

Die Knaben (schweigen).

Dritter Knabe: Sucht an euch herab — und findet keinen Makel — wachst vierhundert zu einem auf, der schön ist von allen: er darf den Alkibiades nicht retten!

Zweiter Knabe: Keiner darf den Alkibiades retten!

Dritter Knabe: Alkibiades ist schön über allen! Keiner darf sich erheben zu ihm und nieder-

biegen zu sich mit Hilfe und Rettung. Keiner kann den Alkibiades retten, den nicht die Scham verbrennen muß vor seinem Frevel!

Fünfter und sechster Knabe: Keiner darf den Alkibiades retten!

Dritter Knabe: Alkibiades ist schön über jedem!

Alle Knaben: Keiner darf den Alkibiades retten!

Dritter Knabe: Kommt alle herab — wir verkriechen uns alle, weil wir den Alkibiades beleidigen wollten!

(Die Knaben steigen die Stufen herab und füllen den unteren Raum.)

Erster Knabe: Erstickt mich im Flieder!

Dritter Knabe: Greift nicht nach ihm; man würde fragen — und wir müßten es sagen, was keiner sagen darf: er wollte den Alkibiades retten!

Erster Knabe (bricht sich Bahn und läuft die Stufen hoch): Ich stürze tot vor Alkibiades!

(Der greise Ringmeister kommt oben und hält den ersten Knaben auf.)

Ringmeister (in Lachen voll Glück): Läufst du mir entgegen? Bist du der ungeduldigste? Verweint? Weil du der Bruder bist? Sei deiner Schwester nicht gram — Alkibiades hat ihr auch schon verziehen! (Hinuntersprechend:) In den Winkel gescheucht? Verängstigt? Alkibiades lacht hell heraus! Er lachte, als er vor die Richter ging — er lachte, als er sein Weib mit den Richtern sah — er lachte und lachend stellte er sich — (Den ersten Knaben schüttelnd.) — vor deine Schwester — und lachte. Die verzog erst den Mund — dann blühten die Wangen — dann schmolz ihr Fleisch — und dann hing sie mit zwei runden Armen am Alkibiades. Der lachte — und sah keine Richter mehr — und die beiden gingen weg — und die Richter lachten — und die Neugierigen, die zu Mauern standen, lachten — und ein Gelächter schallt über die ganze Stadt hin! — — Ihr hört es nicht? Seid ihr taub? Scheucht es euch nicht auf — zu Alkibiades? Stürmt ihr nicht sein Haus? Bevölkert ihr seinen Hof nicht? Rauft ihr euch nicht um seine Hände? (Er klatscht in die Hände.)

Die Knaben (mit einem Schrei): Alkibiades! (Sie stürmen hinauf — und laufen schon weg.)

Ringmeister (sieht ihnen lachend nach. Dann zum ersten Knaben, der still steht): Weshalb bist du nicht hinterdrein oder voraus? Freut es dich nicht am meisten?

Erster Knabe (an ihn stürzend und das Gesicht in seinen Mantel drückend — leise): Ich wollte ihn retten!

Ringmeister (streicht über sein Haar): Kindskopf — den Alkibiades retten!

Erster Knabe (außer sich): Ich wollte ihn retten!

Ringmeister: Nur der Alkibiades kann den Alkibiades retten, sonst bräche der Himmel über Griechenland zusammen!

Zweites Stück

(Kakteenfeld. Hügelig ansteigend. Nacht mit Mond und jagendem Gewölk.)

(Ein Soldatenhaufen von rechts: Schwerbewaffnete in Lederhosen und Eisenplatten vor Brust und Rücken; niedrige runde Helme.)

Anführer: Halten!

Soldat: Weiter!

Anführer: Aufrücken!

(Nachzügler kommen.)

Soldat: Wir werden immer verfolgt!

Anführer: Warten! Bis der Mond durchkommt. Wir sind in ein Kakteenfeld geraten!

Soldat: Wir müssen durch.

Andrer Soldat: Hinter uns hetzt der Feind!

Dritter Soldat: Besser in die Dornen als in seine Dolche!

Vierter Soldat: Die lassen keinen am Leben!

Fünfter Soldat Voran vorn!

Anführer: Da kommt der Mond. Hoch treten — und auf die Kakteenbüsche achten. Die langen Dorne stoßen durch Schuhe und Haut! Weiter!

(Der Zug in Marsch.)

Ein Soldat (schreit auf — steht still).

Soldat: Mach' fort!

Der Soldat (röchelt).

Soldat (neben ihm): Wenn du in Fetzen zerhackt sein willst — deine Sache!

Der Soldat (krümmt sich nach seinem Fuß — wimmert).

Anführer: Bleibt wer zurück?

Soldat: Der hat noch nicht genug von der Schlacht!

Anführer (kommt zu dem ächzenden Soldaten zurück): Marschiere vor mir — und wenn du zuckst, schlage ich dir mein Eisen um die Knie!

Der Soldat (rührt sich nicht vom Fleck).

Anführer: Hund — wir haben ohne dich heute zehnmal zuviel Leute verloren. Wir brauchen euch morgen noch. Läufst du jetzt?

Der Soldat (winselt).

Anführer: Willst du hier einschlafen? Dich drücken vor morgen? Mensch, wer tot ist, soll schlafen — wer aber noch miaut wie du, der — (Er hebt sein kurzes Schwert).

Der Soldat: Nicht den Schritt —!

Anführer: Los — die andern laufen mir weg!

Der Soldat: Keinen Fuß —!

Anführer: Zusammengehauen bist du in einer Viertelstunde, wenn du nicht rennst. Der Feind ist hinter uns her!

Der Soldat: Lieber einmal zusammengehauen als —

Anführer: Plappre nicht. Marsch auf — und mit uns weg! (Er stößt ihn).

Der Soldat (schreit auf).

Anführer: Heulst du nun um einen Puff?

Der Soldat: Laßt mich —

Anführer: Ich schaffe dich zurück — und wenn ich dich buckeln soll!

Der Soldat (nimmt sein Schwert und schlägt nach ihm): Los von mir!

Anführer: Bist du toll?

Der Soldat (wütend um sich schlagend): Laust, was ihr könnt — ich — —

Anführer: Dreck du — verreck' im Dreck! (Den andern nach, ab.)

(Der zurückgebliebene Soldat hockt sich auf den Erdboden nieder: es ist Sokrates. Sein Wuchs ist kurz, der Rücken rund und hoch. Mit Stöhnen nestelt er an seinem Schuh.)

Sokrates: Durch den Schuh — — durch die Haut — — ins Fleisch gespießt — — ein Loch gerissen und gleich verschlossen mit diesem Stöpsel von Feuer! — — Marschieren: mit jedem Tritt sich pfählen — — tausendmal sterben für einmal — — und wieder aufleben und — (Er will den Schuh abstreifen). Mit dem Schuh den Dorn, der in der Schuhsohle mit einer Wurzel haftet — — (Mit einem Ruck entfernt er den Schuh.) Weggeknickt! — — Die Spitze steckt im Fuß! — — Jetzt faßt ihn keine Fingerzange! (Er betrachtet die Fußsohle.) Wie verwachsen in die Fläche der Haut — — keine Beule — — bloß Schmerz!! (Er sinkt wie ohnmächtig zusammen. Nach einer Weile): Nein — nicht auftreten. Das ist schlimmer wie Schlacht. Das schlägt wie Flammen durch mich — — das ist ein Quirl im Blut, das wirbelt! — — Erbarmen!! — — Ich rühe mich ja nicht — — ich raffe mich nicht auf — — und stoße nicht die ganze Erde gegen diesen Keil in meinem Fleisch!! — — (Sich umblickend): Weiter soll ich mit euch? Wo führt der Weg? Hier durchs Kakteenfeld? Mit einem Dorn im Fuß? Wollt ihr mich foltern? Seid ihr Henker? Mit euch traben und mich zerfetzen mit Stachel neben Stachel zum Sieb? Seid ihr die Feinde —: die kommen und vernichten mich mit einem Strich! — — — Hier will ich sitzen —: sie werden mich nicht fangen und wegführen — — sie sollen mich totschlagen!!

(Hinten auf dem Hügel taucht ein Krieger auf — in Rüstzeug von weißem Email — waffenlos: Alkibiades. Der Mond umhellt ihn glanzvoll.)

Alkibiades (hält Umschau — erblickt Sokrates — weht zu ihm): Grieche — Schwerbewaffneter —: wohin der Rückzug?

Sokrates (unbestimmte Geste).

Alkibiades: Du weißt den Weg?

Sokrates (dasselbe).

Alkibiades: Auf — führ mich!

Sokrates (schüttelt den Kopf).

Alkibiades: Du — kennst du mich nicht? Sieh her!

Sokrates (verändert seine Haltung nicht).

Alkibiades: Ich bin Alkibiades!

Sokrates: Stoß mich nicht an!

Alkibiades: Ich bin der letzte, der gekämpft hat. Meine Waffen sind zerschlagen. Sie sind hinter mir. Sie jagen mich wie ein Wild!

Sokrates: Keinen Schritt!

Alkibiades: Ich habe mich verirrt. Ich finde die anderen nicht. Bring' mich hin!

Sokrates: Laß' mich los!

Alkibiades: Mensch, ich nehme dein Schwert — und schlage auf dich, bis du läufst!

Sokrates: Ich laufe nicht mit dir!

Alkibiades: Voran du — und zu den andern!

Sokrates: Weg du — ich laufe nicht voran!

Alkibiades: So treibe ich dich vor mir her wie einen Suchhund! (Er will Sokrates' Schwert fassen.)

Sokrates (schlägt wütend um sich): Keinen Schritt mehr — keinen Fußbreit vom Fleck — —! Laust, was ihr könnt — — ich laufe nicht mit euch!! (Auf der Höhe feindliche Soldaten. Sie erkennen Alkibiades und rufen seinen Namen: Alkibiades!)

Alkibiades (zu Sokrates): Grieche — die Hunde sind nach mir — zurück zu Griechen!

Sokrates: Ich — laufe — nicht!

(Die feindlichen Soldaten rennen heran.)

Alkibiades (zu Sokrates): Laufe voran — den Weg zu Griechen!

Ein feindlicher Soldat (zurückrufend): Hier fangt den Alkibiades — Alkibiades ist ohne Waffen!

Alkibiades: Sie kommen zu vielen — laufe mit mir zu Griechen!

Sokrates: Ich — laufe — nicht!

Ein feindlicher Soldat (zu den andern feindlichen Soldaten, die auftauchen): Hier fangt den Alkibiades! — Alkibiades ist ohne Waffen! (Sie stürmen heran.)

Alkibiades (Sokrates stoßend): Laufe mit mir zu Griechen!

Sokrates (mit dem Schwert blindlings um sich schlagend): Von — mir — los!!

Alkibiades (springt den Hieben ausweichend — hinter Sokrates).

Ein feindlicher Soldat (ankommend): Fangt ihr nicht den Alkibiades?

Ein feindlicher Soldat: Einer ist vor ihm und verteidigt den Alkibiades!

Ein feindlicher Soldat: Er läßt uns nicht an den Alkibiades heran!

Ein feindlicher Soldat: Ein Schwerbewaffneter ist es.

Ein feindlicher Soldat: Die sind alle tapfer!

Ein feindlicher Soldat: Laßt ihn matt werden, dann stechen wir ihn zusammen!

Ein feindlicher Soldat: Eher fangen wir den Alkibiades nicht hinter ihm!

(Die Schläge des Gefechts zwischen dem blindwütigem Sokrates und den feindlichen Soldaten schallen mächtig.)

(Auf dem Hügel griechische Soldaten — im Schrei: Alkibiades!)

Ein feindlicher Soldat: Griechen!

Ein feindlicher Soldat: Mehr Griechen!
Ein feindlicher Soldat: Griechen in Übermacht!
Ein feindlicher Soldat: Fliehen!
Ein feindlicher Soldat (zu Sokrates): Schuft — hättest du nicht um dich gehauen wie ein Stier, wir hätten jetzt den Alkibiades gefangen. Ich speie auf dich! (Die feindlichen Soldaten ab.)
(Die griechischen Soldaten mit jubelnden Schreien heran: Alkibiades!)
Ein Soldat: Wir hörten den Schrei, den die Feinde schrien: Alkibiades! — und den Lärm von Kampf, der übers Feld schallte!
Ein Soldat: Du bist ohne Waffen?
Ein Soldat: Wer kämpfte bei dir?
Ein Soldat: Wer hieb dich heraus?
Alkibiades (sieht nach Sokrates, der ohnmächtig liegt): Wer ist dieser?
Ein Soldat (tritt dicht an ihn heran): Von den Schwerbewaffneten einer.
Ein Soldat: Ich bin Schwerbewaffneter — versprengt zu euch. Laßt mich hin. (Er hebt das Gesicht des Sokrates auf.) Ich kenne ihn. Der Letzte in der Reihe. Ein halber Buckel. (Sich aufrichtend): Sokrates!
(Stille.)
Alkibiades (ruhig): Legt Sokrates auf den Schild — tragt Sokrates vor mir —: er hat den Alkibiades gerettet!
(Die Soldaten heben ihn auf den Schild. Der Zug setzt sich in Bewegung.)
(Der Abend fließt in Gewölk.)

Gedanken zu einer Literaturwissenschaft

Von Rudolf Kayser

Man glaubt, es sei zu Ende mit der Philologie und ich glaube, sie hat noch nicht angefangen.
Nietzsche.

I.

Man schimpfe nicht immer auf Philologie, lieber auf Philologen. Denn sie verschandeln ihre Idee, überspannen ihr Können, verzerren ihr Programm. Philologie ist eine feine Methode, die der (philosophischen) Zwecke bedarf. Sie ist auf Materie beschränkt wie Naturwissenschaft. Doch heftiger als diese verspürt sie die Sehnsucht zum Geist, das Springen der Fische zum Sonnenball.

Was ist das Wesen von Philologie? Erforschung des Worts. Damit sind ihr Dichtungen nur soweit ausgeliefert, als sie isolierte Wortgebilde sind. Was aber dem Wort gebietet: Zeit und Weltanschauung des Dichters, ethisches und formales Wollen . . ., die ganze farbige Realität des Geistes, sie kann Philologie nicht herstellen, nur Material liefern, das edlere Hände entzaubern müssen. Jenseits von Philologie bleiben zwei ernste Aufgaben der Literaturwissenschaft: nach der geistigen und der historischen Geltung der Werke. Hierin Entscheidungen zu treffen, ist gröbste Vermessenheit, ekligstes Parvenütum, das Nur-Philologen sich anmaßen können. Ihre Aufgabe ist niemals Kritik, niemals Geschichte, niemals Psychologie. Welche lächerliche Kausalitätssucht im Reiche des Geistes, die Existenz einer Dichtung sichern zu wollen durch ihre (materiellen) Beziehungen zu Quellen, Einflüssen und Erlebnissen. So kommt es, daß Werke, von den Krallen entarteter Schererschüler zerpreßt, sich als Produkt von Plagiaten, Milieu und privaten Unfällen ergeben. Ist ein Dichter, weil er Vorgänger las, nur Fortsetzung über Gräber? Weil ihm das Leben von Abenteuern brannte, Chronist von Begebenheiten? Weil er Staatsbürger, Berufsmensch, Sohn und Vater war, die Darwinsche Kreuzung der Arten? Ist es überhaupt nicht Erbsünde am Geist, sein entfaltetes Leben als Ergebnis rein materieller Faktoren anzusehen? Ist es Dienen am Wort, wenn man Wortgebilde sekundären Bedingungen ausliefert, von denen sich loszulösen, gerade der

Dichter heißes Bemühen war? Denn sicher ist aller großen Kunst dies gemeinsam: daß sie sich befreien will von Staat, Alltag, Familie . . Der (mißratene!) Philolog aber konstruiert Dichtungen als jener Produkt, d. h. er verfälscht und verflacht. Er stößt sie aus geistigen Ordnungen heraus, um sie materiellen einzugliedern, die ihr in Wirklichkeit nie geboten. Er materialisiert und mechanisiert. Welches Gelächter würden die toten Dichter anstimmen, sollten sie sich in gewissen Doktor-Dissertationen wiedersuchen: Du hast sie zerstört, die schöne Welt . . .

Diese Praxis des Philologen, doppelte Versündigung: an Dichtung und Philologie, stammt vom Materialismus. Sie ist rohe Vergewaltigung des Geistes durch die Soldateska der siegreichen Naturwissenschaft. Und was ward gewonnen? Emsige Geschäftigkeit, leeres Alexandrinertum, maßlos vergeudete Stunden. Zwischen großen Arbeitsanspannungen, Neugierden und Konstruktionen verkriechen sich die Aufgaben, die heiligen Aufgaben der Philologie: Bewahrung der Schätze, Schloßhütertum vor den Geistern der Vergangenheit, Dienen am Wort . . . Diese Zwecke, lebendiger als das Stampfen tobender Maschinen, werden zu Mitteln erniedrigt, denen Zwecke gebieten — die es nicht gibt, da sie verkehrte Kausalitäten sind. Wohin ist jener Geist wahrhafter Philologen, „Philologen-Poeten", wie Nietzsche sie nennt, geschwunden, die die Leidenschaften der Zeit spürten und wußten, daß sie nur Arm der Historie sind: schürfender, tragender, schützender Arm? Wo ist ihre selbstverständliche Bescheidenheit, die weiß, wie wichtig ihre Arbeit — den anderen ist? Gerade weil ihr Objektfeld so weit ist und die Manifestationen des gesamten Kulturlebens umfaßt, ist ihre Aufgabe eng und konturiert. Klassisch definierte sie Boeckh: Philologie ist das Erkennen des (durch die Dichter) Erkannten. Das Erkennen: d. h. Nach-Erleben, Blankhalten der Oberflächen, Bewahrung des Geistes; nicht aber: Herleiten aus Materie, Psychologismus, Konstruktion biologischer Zusammenhänge zwischen Leben und Dichten, die niemals bestanden.

Nennen wir deutlich des Philologen Aufgabe, schaffen wir Berechtigung jenen vielen klosterstillen Stunden, die wir in Bibliotheken und Archiven, zwischen starrenden Bücherwänden und der süßen Frömmigkeit mittelalterlicher Handschriften verglühten. Wir waren noch nicht Historiker, doch wir strebten, es zu werden; liebten Burckhardt, Hillebrandt, Hettner, Lamprecht . . . Wir waren nicht Schöpfer, sondern Diener. Wir liebten das Wort. Was wißt denn ihr vom Material der Dichter, den feinen Geheimnissen der Sprache? Was ahnt ihr, über Ullstein-Bücher und Kriegsberichte gestürztes Bürgerpack, von den Erregungen der Grammatik, von Denk-Musik und Rhythmus, der Harmonie der Vokale? Das Wunder der Sprache zu erleben und zu erkennen: das ist des Philologen erste Aufgabe.

Denn Sprache ist der Weltwunder größtes. Über ihren Ursprung brüteten die edelsten Köpfe und scheuten sich nicht, teils ihn nicht finden zu können, teils ihn zu metaphysizieren. Herder, Humboldt, Grimm, Steinthal . . . sie alle spürten die Verantwortung ihres Amtes: über Sprache zu forschen und zu wachen, die den Millionen so lieblos über die Zähne trieft, den Wenigen einzige Freiheit versklavten Lebens scheint.

Den Philologen erkor die Sprache zu ihrem Priester. Er weiß, daß sie ein völlig anderes Kunstmittel ist als Ton, Farbe, Linie, Marmor. Sie denkt und singt, ist Bedeutung und Klang, Sinn und Musik, Gedanke und Rhythmus. Diese doppelte Wurzel der Sprache (über die einst Lessing stolperte) erschwert und verfeinert auch die Erforschung ihrer Gebilde, der Dichtungen; sie sind der Worte Ver-Dichtung zu Leidenschaft und Leben. Deshalb ist es dem Schreibenden schmerzliche Wollust, Worte zu wählen, Akzente zu setzen, Rhythmus zu schaffen, der die Musik der Seele und des Denkens identisch widergibt. Auch der Philolog weiß von diesen Qualen der Zeugung; darum sein treues Bewahren, das scharfe Belauschen der Spuren, der Vergleich der Entwürfe und „Fassungen" Dies also ist die zweite Aufgabe des Philologen: das Werden der Dichtungen zu belauschen, nicht um neugierig in der Seele der Meister zu graben, sondern um ins fertige Werk des Dichters Weg (häufig auch der seiner Zeit!) münden zu lassen. Was lehrt etwa ein Vergleich der drei „Faust"-Fassungen, das Studium des „Karlos"-Werdens . . . Welch mühselige und wertvolle Gelehrten-Arbeit stellen die kritischen Ausgaben und Varianten-Apparate dar. Sie sind wichtigste Quelle jener seltenen Biographen, die die Ereignisse des geistigen über die des biologischen Lebens zu stellen wissen.

Doch der Philolog des Naturalismus ward unzufrieden und begann naturwissenschaftlich auszuschweifen. Er ward bald bestraft: er verlor die geistige Richtung und erkrankte an Kausalitis, ein Leiden, das nicht tödlich zu enden braucht. Die Philologie gebe ihren naturwissenschaftlichen Ehrgeiz auf und werde Entschluß und Voraussetzung der (endlich zu schaffenden) Literaturwissenschaft, die selbst über das Philologische hinausstrebt: über die Erforschung der Wortgebilde zu der der Manifestationen von Kunst, Menschlichkeit und Geschichte.

II.

Dazu bedarf sie einer Ästhetik. Die sei weder kleinliches Schulmeistertum, gar eine „Wissenschaft des Dichtens", noch aber bloße Erklärung des Schaffensprozesses, Konstatierung seelischer Abläufe, Nur-Psychologie. Sie sei vielmehr kluge Methode, Dichtungen ihren geometrischen Ort im Kosmos und in der Kunst zuzuweisen.

Deshalb muß die neue Ästhetik (die Philologie nicht verachtet, sondern braucht als tägliches Brot) zweierlei sein: Kunst-Philosophie und Kunst-Kennerschaft. Als erste muß sie die Frage nach Wesen und Amt der Kunst immer wieder stellen, wissend, daß die Antworten nie end-gültig, sondern nur zeit-gültig sind; abhängig von der Struktur der jeweiligen Menschheit. Sie gehe weder auf die Verhaltungsweisen (der Schöpfer und der Konsumenten) noch allein auf formale Aufgaben ein, sondern auf die sachliche Frage nach dem Wesen: Was soll Kunst? Welches ist ihr Platz in der Organisation des Geistes und der Zeit? Die philosophische Gesinnung unserer Zeit weiß die Wichtigkeit dieser Frage; so rückt ihr Husserls Phänomenologenschule sehr zu Leibe. Die „eidetische" Methode, so gefährlich ihre intuitionistischen Neigungen sonst auch sind, verspricht der Kunstphilosophie sicheren Vorteil.

Nur wer weiß, was Kunst ist, kann über Kunstwerke etwas aussagen. Nur wer die platonische Idee sah, kann die irdischen Erinnerungen an ihr messen. Nur der bleibt nicht in den Verführungen der Masken und Gefühle verstrickt, der Ort und Bedeutung der Kunst im Plane der Welt erkannt hat. Kunstphilosophische Erkenntnis erzieht zur Verantwortung.

Als Kunst-Kennerschaft (Kenntnis von Formen und Technik des Kunstwerks) kann Ästhetik der Psychologie nie ganz entraten. Antwortet Philosophie der Kunst auf die Frage nach dem objektiven Sinn von Kunst, so ihre Psychologie nach dem subjektiven, ihrer seelischen Notwendigkeit. Doch sie ist nicht, wie Fach-Psychologen glauben, praktische Methode, Kunstwerke zu erkennen, da sie auf die (kausale) Kategorie Reiz-Bewußtseinssache beschränkt bleibt. Doch unvermeidlich ist diese Forderung: daß der Kunstgelehrte weiß, aus welchen menschlichen Katastrophen und Situationen Kunst überhaupt entsteht; daß er — natürlich ohne die äußerliche Neugier sogenannter Goethe-Philologie — sich müht, die seelischen Lagen der Zeiten und Künstler zu begreifen, deren Ausdruck die Werke sind.

Bestände aber Kunst-Kennerschaft nur im psychologischen Begreifen, so gäbe es keine Möglichkeit, Kunst zu werten. Sie bliebe eine Angelegenheit der Pathologie, seltsamste menschliche Verirrung, die Welt täglich neu zu verwandeln. Es ist die vermessene Bescheidenheit jeder Kausal-Wissenschaft, sich mit dem Begreifen eines Ablaufs zufriedenzugeben, als ob die Herkunft einer Erscheinung schon irgend etwas über ihren Wert aussage. Es kommt aber darauf an, die Ziele zu kennen, um ihr Erreichtsein festzustellen. Diese Ziele sind gerade in der Kunst nicht immer ewig, sondern sehr oft zeitlich gebunden; sie bestimmen auch die Methode. Schaffen wir uns die Möglichkeit, ihre (formalen) Kriterien zu finden. Haben wir das Wesen der Kunst einmal erfahren, die seelischen Notwendigkeiten des Schaffens eingesehen, aber auch die Darstellungsformen begrifflich fixiert, so haben wir das Recht erwirkt, Kunstwerke wissenschaftlich zu erkennen (ein Erfolg, der allerdings wohl nur für Historiker große Bedeutung hat).

In dieser Art Kennerschaft sind die Kunstgelehrten den Literaturforschern weit voraus. Auf beiden Gebieten: der Psychologie und dem formalen Kunstkennen ward hier überaus Wertvolles geleistet; es seien nur die Namen Worringer und Wölfflin genannt. Darf die Literaturwissenschaft ihre Ergebnisse übernehmen? Die Frage ist brennend und folgenschwer. Mißlingt der Versuch, so

ist Literaturwissenschaft für immer jenem schöngeistigen Dilettantismus ausgeliefert, den der Nur-Philologe ihr prinzipiell zuerkennt. Es sind keineswegs nur Fragen nach der Methode, um die es sich hierbei handelt, sondern nach dem Recht und Sinn einer Wissenschaft.

Oskar Walzel machte (in der Schrift „Wechselseitige Erhellung der Künste") den Versuch, Wölfflins kunsthistorische Grundbegriffe auf die Literatur anzuwenden. Wölfflins Kategorien sind anschaulich; sie fixieren optische Formen; sie sind Benennungen sinnlicher Merkmale, wie sie durch Linie und Fläche bestimmt sind. Sprache, als Kunstmittel der Dichter, aber ist nur zum Teil sinnlich: als musikalischer Reiz; zum anderen Teil ist sie Erkenntnis. Eine direkte Übertragung käme also zunächst nur für die akustisch-musikalische Charakteristik in Betracht, für die aber die Begriffsbildungen der Musik-Ästhetik näherliegen; in jedem anderen Falle wäre sie nur Analogie, terminologische Bereicherung. Die optischen und dichterischen Formen sind wesensverschieden. Wir wollen keine Verwischung aus Bequemlichkeit. Terminologische Erleichterungen sind immer willkommen, aber sie dürfen uns nicht an wesentlicherem hindern. Wir brauchen eine analytische Methode, Dichtungen formal zu beschreiben, um sie als Ver-körperung der Willen zu erkennen, um sie als Ver-wortung von Menschlichkeiten zu entdecken. Diese Aufgabe ist schwer und noch kaum in Angriff genommen, aber Lebensfrage jeder künftigen Literaturwissenschaft. Sie kann nicht durch Analogien und „Erhellungen" gelöst werden, sondern nur durch tiefes Eindringen in die Eigentümlichkeit der dichterischen Formen.

III.

Die dritte Aufgabe: die geschichtliche. Aber sie ward für die Kunstgeschichte durch Wölfflin und seine Nachfolger gelöst. Der Literarhistoriker aber ist ohne geschichtliches Gewissen; er betrachtet nur Einzelerscheinungen: Dichtungen, Dichter, Schulen. Er fragt höchstens nach Kunst-, nie nach historischer Geltung. Er übersieht die Sinnfälligkeit der Werke in der Zeit. Er vergißt, daß in ihnen nicht nur die personale Angelegenheit der Dichter verhandelt wird, sondern auch die sachliche der Gegenwarten. Er weiß nicht, daß in jedem Geschöpf auch über-individuelle Kräfte tätig sind, die ebenfalls zur Formulierung sich drängen. Die heutige Literaturgeschichte sieht nur die Gestalten. Sie unterläßt es, dem (kontinuierlichen) Geist aufzuspüren, der sich in ihnen offenbart. Ist Kunstgeschichte Geschichte des Sehens, so sei Literaturgeschichte die des sich dichterisch manifestierenden Geistes. Ist nicht Dichtung die direkteste und wahrhaftigste Methode, den Zeit-Willen zu äußern?

Die Individual-Forscher können allerdings sich auf die Rickert-Windelbandische Geschichtsphilosophie berufen, die über die Tatsache des Einzelgeschehens den kontinuierlichen Geist vergißt. Alle Ereignisse (also auch Dichtungen) geschehen zu bestimmten Zeitpunkten, die nicht zu übersehen sind. „Erst mit dieser Bestimmung eines Inhaltes als historischen durch Fixierung an einer bestimmten Zeitstelle erscheint der Charakter der Individualiiertheit, mit dem man schon lange das historische Erkennen gegen das naturwissenschaftliche abheben will, an seine rechte Stelle gerückt" (Simmel). Goethes „Goetz" kann nur begriffen werden als Werk der Sturm- und Drangperiode, diese selbst aber nur als letzte Steigerung jener Bewegung empörten Gefühls, die bei Klopstock beginnt und in die Romantik mündet. Selbst Ewigkeitswerte entstanden an Tagen und können diese Herkunft nicht verleugnen. Als Träger der dichterischen Einmaligkeit läßt Zeit sich nicht beiseiteschieben. Hier läßt sich der Vorwurf Condorcets erneuern: „Bis jetzt war die Geschichte nur die Geschichte einiger Menschen"; nur daß nicht die kollektivistische, sondern allein eine idealistische Geschichtsauffassung für die Literaturgeschichte möglich ist: die an die Kontinuität des Geistes glaubt.

Als Gestaltung privaten Erlebens steht Dichtung im Bereich der Kunst und unter den Kriterien des Könnens, als Formulierung eines Zeitwillens hat sie Gesinnung und gehört zur Geschichte. Dem Zeitgenossen selbst sind die Manifestationen des Erlebens und der Gesinnung untrennbar verbunden; er sieht auf persönliche Weise das Problem seiner Gegenwart behandelt; er hört das Bekenntnis seiner Zeit aus den Klängen der fremden Not. Die Nachkommenden aber müssen notwendig Gesinnung und Kunst trennen, den Dichtungen die Forderung ihrer Zeiten entgegenstellen. Sie sehen die Kurve kontinuierlichen Geistes markiert durch das Leben der Denker und Dichter. Die Realität ihrer Werke besteht im Sachlichen, im Persönlichen und in der Zeit. Der Historiker muß im Werk auch die Zeit sehen, da die Zeit nur im Werk ihm überliefert ist.

Adulterium

Von Frigga Brockdorff-Noder

„Er" küßte Herrn Jesum auf den Mund!

Drei Mal krähte so rot der Hahn, —
— als Zwei sich in die Augen sahn,
tropfte „ihm" Blut aus der Herzenswund.

Die Türe knarrt. „Es ist der Wind,
der merkt, was für Leut' hier beisammen sind,
oder, — ist es vielleicht dein Kind?"

Ein fremder Duft in des Liebsten Haaren,
die nachts auf der Brust seines Weibes waren, —
—: „Zittre nicht so sehr!
Es gibt noch mehr
Menschen in großer Not,
wie wir es sind!"

Ein fremder Ring an der Liebsten Hand!
Birg nicht dein weißes Gesicht an der Wand!
Hörst du den Flügelschlag der Raben?
—: „Zittre nicht so sehr!
Vielleicht, daß noch Mehr
so unselige Hände haben" . . . .

„Ein Weib, ein Weib vor dem Lager steht!"
„Das Linnen, — vom Winde bloß verweht!"
„Dein Name von ihren Lippen gellt!!"
—: „Zittre nicht so sehr!
Vielleicht, daß noch mehr
Einsame rufen nachts in die Welt" . . . .

„Und zwischen uns hat sich aufgericht',
mit toten Augen ein drohend Gesicht, —
ein fremdes Haupt liegt auf hohem Kissen!!" —
—: „Zittre nicht so sehr!
Vielleicht, daß noch Mehr
so stumm, wie wir jetzt zu — sterben wissen!" . . . .

Gespräch

Von Walther Eidlitz

In dem Zimmer war es ganz dunkel geworden: Hedwig saß eng neben mir und streichelte mich. Sie sagte: „Du darfst nie glauben, daß ich wie Friederike bin, daß ich dich nur aus Mitleid gern hab'."

„Du bist Friederike und bist es nicht. Wie sonderbar ist es, daß ich dir Geschichten von dir erzähle. Immer neue Geschichten fallen mir ein. Ich bin wie emporgehoben von einer Welle im Meer und kann weithin schauen über feuchte Täler und Schaumkronen. Hörst du nicht den Sturm an die Fenster schlagen? Es wird eine wilde Nacht. — Ich erschrecke manchmal in entsetztem Erwachen. Nicht nur die Fläche bewegt sich um mich. Auch ich selber werde weiter getragen. Ich war schon erschüttert, als ich mich das erstemal fand auf der unaufhaltsamen Fahrt in der Zeit. Und doch war das einfach: Vergangenheit gab es. Zukunft gab es, nur eine gerade Richtung. — Aber nun schwankt alles. Ich weiß nicht, werd' ich geschleift oder kann ich wählen und formen. Unzählig sind die Wege in der Ebene. Unzählig sind die Wege im Raum. Auf allen Strahlen kann ich fliegen. Und doch verändert sich nichts, wenn ich nicht mehr hier bin. Es ist dunkel."

„Liebster, vergißt nicht, daß du nicht ganz einsam bist. Ich bin bei dir."

„Du bist da? Das ist gut. Liebste, versink' ich in einen Traum oder erwach' ich aus Träumen?"

„Du erwachst! Von Uranfang waren wir bestimmt für einander. Ist es nicht wunderbar, daß wir uns gefunden haben im Lebenstanz? Wann haben wir uns schon gesehen? Wann werden wir uns wiedersehen? Erzähl mir Geschichten."

„Ich weiß nicht, ob ich es tun soll. Denn wovon würd' ich sprechen als von Frauen. Und sie sind nicht du. Nur ein Schimmer von dir liegt auf ihnen. Dich darf ich nicht antasten mit Worten. Du mußt rein bleiben; im Dunkel; in der Mitte des Kristalls; unverrückbar fest. Woran sollt' ich mich halten?"

„Halte dich. Auch ich werd' mich auf dich stützen. Was du auch tust, ich werde dir vertrauen, werde an dich glauben, werde dich nicht verlassen. Ich möchte vieles wissen von dir, vom gläsernen Haus, vom blühenden Baum, von deinen Gedichten, von den Dichtern, die du liebst."

„Ich will dir von dem seltsamen Mädchen erzählen, die du beneidet hast, weil sie so leichtherzig war, weil sie sich verschenken konnte. Aber immer war sie nicht fröhlich. Auch sie hat vor dem Abgrund geschaudert. Sie hat mir's selbst gesagt. Du wirst es hören. Und dann ein Märchen, das sehr lustig ist. Es kommt ein Mensch drin vor, der bin nicht ich, er ist nur eine Spiegelung von mir. Es geht immer weiter in die Zukunft. Er wird mir fast fremd. Du darfst nicht traurig sein. Am Schluß wird er sterben."

„Erzähl' mir. Um uns braust der Wind und das Meer. Aber hier ist es hell. Wir sitzen beide in deinem gläsernen Haus."

Ich hab' sie erblickt am Tag, bevor ich zum Militär einrückte. Ich ahnte schon etwas von dem Leben, das mir bevorstand, in Kasernenmauern, in engen Eisenbahnlastwagen, in Spitalszimmern. Ich wollte noch einmal frische Luft in mich trinken und ging ins Freie. Gegen Abend stand ich auf den spiegelnden Wiesen bei der Sophienalpe. Ich wäre noch gern zu der nahen Aussicht gegangen, die du kennst, wo man immer wieder erschrickt vor dem Riß ins sanfte Mittelgebirge zu dem wirklichen Hochland mit Schnee und Felsen. Ich fürchtete Herzweh zu bekommen, dies alles zum letztenmal zu sehen, und stieg den steilen Hohlweg hinab in ein dunkles Waldtal.

Als ich schon unten ging, verzagt, an einem schwarzen lautlosen Bach, hörte ich Stimmen. Ich glaubte zuerst, es wären Studenten oder junge Frauen, die eingehängt spazierten im Wald und sangen. Doch die Stimmen waren mir bekannt, melodisch stieg und fiel ihr wehmütiges Lied. Vertraute Menschen glaubte ich zwischen den Stämmen zu sehen. Ein Mädchen löste sich los aus dem Dämmern und kam auf den Weg und sprach mich an:

„Du willst Abschied nehmen von deinem bisherigen Leben? Morgen bist du Soldat. Da hört

das Dichten und Träumen auf. Kränke dich nicht. Wenn die Qual stark genug ist und der Quell stark genug ist in deiner Brust, dann hilft dir nichts, dann bleibst du ja doch ein Dichter. Aber ich sage dir, es ist besser stumm zu sein, besser stumpf zu sein. Die Welt tut weh. Nimm Abschied. Ich bin es gewöhnt. Ich war harmlos und froh. Dann ist das Grauen zu mir getreten. Nicht weit von hier.

Ich bin manchem der Großen nahe gekommen. Sie sind nicht glücklich. Ich hab' sie heimlich weinen gesehn. Die Schuld, die Gnade müssen sie teuer bezahlen. Arm sind sie alle! Nicht nur er in Weimar. Auch jener, der auf mich rauschte wie ein Gewitterregen, daß ich Dürstende dalag und trank, bebend, erschauernd.

Ich ging mit Beethoven spazieren, dort, wo die Wiese sich öffnet, an diesem Bach. Er sprach auf mich ein. Er ließ mich nicht zu Wort kommen. Mit starken, schweren Schritten trat er die Erde und war doch verzückt und glühend. Ich fühlte mich willenlos werden, hingegeben. Ich glaubte, er müßte mich emporreißen in seinen Armen, wie Ganymed, der gewaltige Adler, in seinen Äther der Gott. Da fiel ein Feuerschein aus den jagenden Wolken auf seine gekantete breite Stirn, mit den vielen, vielen Furchen, und ich ahnte, daß er schon weit von mir war, umgürtet von einer unsichtbaren Mauer. Und mich umfiel es wie Traum.

Er stampfte. Da tat sich die Erde auf und schrie. Sie schrie entsetzlich vor unendlicher Angst. Die Leiber aller Toten flogen zur Schädelstätte nach Josaphat. Dort stand Christus und hielt Gericht.

Und dann —. Wollte der Heiland verzeihen. Es kam Himmelsbläue geflossen. Ein sanfter Wind wehte um die Gräser und Blumen. Die Wiesen schwammen, gebadet in Helle und Tau. Die Vögel begannen zu singen. Du, so jubelnd, trunken vom Licht, so erschütternd farbig und freudig — Beethoven ging von mir fort. Er wollte einsam sein. Ich sah ihn noch fern stehn am Rande der Weingartenhügel, dunkel wie Luzifer, den gefallenen Engel. Du! Die Vögel begannen zu singen. Er hört sie nicht mehr.

Er ist taub. Er hört nicht mehr das melodische Fließen der Lüfte, das Rauschen des Wassers. Nur das Meer in seiner Seele schwillt an, umbraust ihn schattenhaft trüb. Im Leben, an den Flüssen im Spiegelschein, geht er hin wie am Hades. Unterwelt ist um ihn. Manchmal reißt er los Fetzen des Grauens und wirft sie ins Volk. Und Fetzen des Himmels und Fetzen der Sonne. Da zittern die Menschen. Aber Nacht ist um ihn. Nacht ist um alle die Götter, um ihre Ohren, ihre Augen, ihr Hirn."

Sie senkte traurig ihr Haupt und verschwand zwischen den Bäumen. Ich war auf die Lichtung gekommen und sah Fußspuren am Boden. Ich beugte mich und wollte die Hand hineinlegen. Es waren geheiligte Abdrücke. Da sah ich wieder vertraute Menschen am Waldrand.

Einer stand in der Düsternis, unweit der hellen Fläche, und sang: „Wieder singe Stimme, elysische, sing' von drüben goldener Lichtschein her." Einer stand zwischen zwei rötlich beglänzten Stämmen und blickte hinauf in die grünblaue Himmelsglocke und suchte. „Vogel Tolidan! Vogel Tolidan?" Ein Dritter aber, ein wunderschöner Jüngling, trat hinaus auf die Wiese. Er sah mich liebevoll an, mit innigen Augen, himmlische Müdigkeit im Gesicht, und sagte tröstend: „Lieber Bruder." (Da rauschten die Bäume im Wald.) „Lieber Bruder. Grämе dich nicht. Du bist Blut von unserm Blut. Es ist süß, jung zu sterben. Ich habe wie du ein Mädchen geliebt. Ich hab' sie nur angestaunt, die liebliche, goldne Gestalt, und nie besessen. In Reinheit bin ich hinübergegangen, schmerzlos in eine andere Welt. Aber heimatlich fühl' ich mich noch auf der Erde. Und die Ackerscholle dampft, und die Blüten duften im Dunkel. Es ist süß, jung zu sterben. Edel und schlank steht man da für die Nachwelt. Ich küsse dich. Lebe wohl!"

Auf dem Mund fühlte ich seine kalten Knabenlippen. Dann ging er fort, wie er gesagt hatte, schlank und golden. Und ich schritt wieder in die finstere Waldschlucht hinein. Das Herz wollte mir zerspringen vor wogendem, drängendem Gewühl, vor Bitterkeit und Stolz, vor ungeborenen Liedern, die die Flügel ausbreiten wollten und fliegen. Ich hielt die Hand an die Brust. „Es ist zu Ende, es ist zu spät." Aber beruhigend rann das Wasser und rauschten die Bäume. Und die Freunde und toten Dichter gingen unsichtbar mit. Und sie sangen, und sie sangen: „Lieber Bruder, lieber Bruder. Du bist Blut von unserm Blut."

LEIKO

F.W.18.

Dialog über Politik und Dichtung

Von Klabund

Pausanias: Es ist mir recht, Sokrates, daß ich dich gerade eben treffe.

Sokrates: Was hast du auf dem Herzen, Pausanias, oder auf den Lippen?

Pausanias: Dies: oder, Sokrates, spottet meiner. Hast du mich je für unaufrichtig erfunden?

Sokrates: Gewiß nicht, Pausanias, ich scherzte. Denn das Ernsthafte kann nicht heiter genug gesagt werden. Laß hören, was dich in meinen Weg treibt. Denn wenn es dir angenehm ist, so wollen wir ihn zusammen weiter gehen.

Pausanias: Ich fühle, daß ich betreffs der Politik und der politischen Dinge im Dunkeln tappe.

Sokrates: Weihe mir deine Nacht, so will ich gern der Mond sein, der sie durchleuchtet.

Pausanias: Ich komme soeben von der Akropolis. Dort sprach Eusymachos, der Dichter, über den Ostrakismos. Er warf die Hände in die Luft wie ein Adler seine Flügel. Er schrie, daß es bis an das Tyrrhenische Meer schallte. Da nun klatschten ihm einige wenige, vorzüglich bartlose Jünglinge, heftigen Beifall, während doch die Mehrzahl seiner Zuhörer ihre Köpfe schüttelte und meinte, der Dichter solle sich nur mit Dichtung befassen, die Nymphen besingen und Orpheus grauen Gang in den Hades, die Hände aber von Dingen lassen, von denen er nichts verstehe, nämlich von den politischen. Die Politik sei eine amusische Beschäftigung, und der Dichter dürfe nie und nimmer Politiker sein.

Sokrates: Halt, Pausanias: was denn sind nach deiner Meinung die Politiker in ihrem Beruf? Denn sie haben doch, wenn sie nicht politisieren, einen Beruf wie Eusymachos, du und ich?

Pausanias: Sie sind Advokaten, Lederhändler, Getreideverkäufer, Generäle, Possenreißer, Professoren der Wissenschaften und so weiter.

Sokrates: Also gibst du zu, daß man neben seinem Berufe — Politiker ist?

Pausanias: Ganz gewiß.

Sokrates: Wie also willst du es einzig dem Dichter verübeln, Politiker zu sein? Ist also Politik eine Wissenschaft wie nach den Sternen oder Tieren sehn oder ein Handelsgeschäft wie der Fleischverkauf?

Pausanias: Nein.

Sokrates: Was ist sie denn also?

Pausanias: Sie ist, wie mir nunmehr scheint, die Beschäftigung der Menschen mit ihren äußerlichen Beziehungen zueinander.

Sokrates: Ganz recht, Pausanias. Es handelt sich — und spüre wohl dies Wörtchen: handeln! — um die Objektivierung des Subjektes. Daß wir miteinander reden, ohne uns wie die wilden Tiere einfach zu töten — dies ist Politik.

Pausanias: Politik beruht also auf Erkenntnis.

Sokrates: Ganz gewiß — und sollte ein Dichter weniger Erkenntnis für die Beziehungen der Menschen zueinander aufbringen als ein Lederhändler? Da es doch seine Pflicht ist, Menschen zu erkennen?

Pausanias: Gehört nicht aber zur Politik ein gewisses Wissen: der ökonomischen und rechtlichen Verfassungen: wie wenig Wissenschaft also?

Sokrates: Ganz gewiß, Pausanias: aber dieses Wissen ist in der Politik das Sekundäre. Das Primäre ist das Gewissen: der granitene Grundstein, ohne den das selbst mit größter Wissenschaft konstruierte Gebäude in sich zusammenfallen muß.

Pausanias: So glaubst du, daß in der Politik das Gute herrschen muß, wenn anders die Herrschaft Bestand haben soll?

Sokrates: Der Geist muß herrschen, und durch den Geist die Tugend.

Pausanias: So wünschest du, daß der Dichter, da er Politik treibt, auch nur Politisches schreibe?

Sokrates: Gewiß nicht, Pausanias. Umfinstere dich nicht, nachdem es mir soeben gelungen, deine Dunkelheiten zu klären. Es ist ein Unterschied, ob der Dichter ein Politiker, oder ob die Dichtung Politik sei. Das Gute liegt in der Dichtung immanent, sonst wäre es keine Dichtung, und also bedarf es nicht lyrischer Programmatik, das Gute wirken zu lassen. Ich hörte einen jungen Schriftsteller. Er rief: Die Zeit der Dichtung ist vorbei. Die These, das Programm, das Pamphlet: fordert das Gebot der Stunde. Das Gebot der Stunde mag ihm so erscheinen, als fordere es den Schlaf der Musen. Er sollte aber das Gebot der Ewigkeit nicht vergessen. Denn diese will das Werk, nicht nur die Wirkung. Wer heute in den Wind spricht, dessen Worte sind morgen schon verflogen. Wer aber auf eherne Tafeln schreibt, das Wort wird bleiben — im Sturm der Zeiten.

Pausanias: Der Dichter also handle im Politischen, denn dies ist etwas, was einem jeden zu tun geziemt, kraft seiner Seele und seiner Einsicht — er träume aber weiter seinen Traum der Worte. Denn diese sind wirklicher als manche schnell getane Tat.

Sokrates: Dies ist es, Pausanias. Der Dichter sei gut, handle gut und schreibe gut. Aus dieser Dreiheit wächst seine Vollkommenheit. Wie etwa die Vollendung des Lederhändlers laute: daß er gut sei, gut tue und sein Leder recht zu gerben verstehe. Denn jeder soll in seinem Kreise das Rechte tun — so wird die Gerechtigkeit herrschen.

Spielbeginn

Goethes Clavigo

Von Arthur Kahane

1.

Die Spielzeit begann. Ein neues Theater wurde übernommen: das Kleine Schauspielhaus. Bestimmung: Entlastung des Kammerspielrepertoires und Spielgelegenheit für das in Erwartung des Großen Schauspielhauses vergrößerte Ensemble. Daher in der Anlage des Spielplans der Kammerspielbühne verwandt. Es wurde, wie füglich, mit Goethe eröffnet, mit einer Neueinstudierung des „Clavigo", die dann ins Deutsche Theater hinüberwanderte, um dem endlich wieder freigegebenen „Frühlingserwachen" Wedekinds Platz zu machen. Ein neuer Dichter, der Schweizer Sigfrid Giedion, kam zu Wort, mit seiner „Arbeit", deren untheatralisch ehrliche Ursprünglichkeit, herzhafte Geistigkeit der Presse und dem Publikum nicht zusagte. Die Racine-Schillersche „Phaedra", neue Werke von Georg Kaiser und Herbert Eulenberg sollen folgen.

Im Deutschen Theater fing es mit einer Wiederaufnahme der „Maria Stuart" an. Die erste völlige Neuinszenierung eines klassischen Werkes in dieser Spielzeit wird Shakespeares „Wie es euch gefällt" sein. Dann: die Uraufführung von „Jaákobs Traum", einem neuen Werke Richard Beer-Hofmanns; Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" und Hermann Burtes, des in Berlin noch nie gespielten Dichters, „Simson".

Die Kammerspiele eröffneten mit einer Neueinstudierung von Ibsens „Rosmersholm". „Der Erste" von Reinhard Goering, dem Dichter der „Seeschlacht", wird die nächste Première sein (eine Uraufführung); Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer" folgt. Dann sind neue Werke von Bahr, Schnitzler, Schönherr und zu Weihnachten Strindbergs „Advent" geplant.

Im Cyclus der jungen Autoren sollen in dieser Spielzeit Unruh und Kornfeld mit Uraufführungen neuer Werke und vier bis jetzt noch nie aufgeführte Autoren: Rolf Lauckner, Arnold Zweig, Gustav v. Wangenheim und Else Lasker-Schüler zu Worte kommen.

Neue Schauspieler: Centa Bré, die Höflich der Hamburger, jetzt für die Darstellung zarter, liebenswürdiger Mütterlichkeit reif geworden; Julius Spielmann, bisher das stärkste schauspielerische Talent der Operette, aber für diese zu schade; Czimeg und Völcker, beide aus der guten Hand Reuckers in Zürich; der Charakterspieler Paul Graetz, dessen Talent, in der Schule des Deutschen Theaters ausgebildet, sich in Frankfurt weiterentwickelte; der Heldenspieler Raul Lange und der Naturbursche Joseph Ewald; und der neue jugendliche Liebhaber des Deutschen Theaters Hans Brockmann.

2.

Also „Clavigo". Die Literaturgewaltigen sind dem liebenswürdigen Windhund nie grün gewesen. Des gereizten Johann Merck bösartiges Anathema: „Solch einen Quark mußt du mir künftig nicht mehr schreiben, das können die anderen auch", ist an ihm hängen geblieben und immer wieder nachgeplärrt und nachgeschrieben worden. Johann Merck hat, in seiner Verärgerung, Modell zum Carlos gestanden zu haben, geirrt: k e i n anderer hat das gekonnt. Es gibt, in der deutschen Literatur,

kein zweites Werk von solcher Leichtigkeit, von einer so schwebenden Anmut, beschwingten Grazie, wie dieses. Es zeugt von ebensolcher Kenntnis der Welt und Gesellschaft, wie des menschlichen Herzens und der menschlichen Leidenschaft. Es hat den geistreichsten Dialog und die glücklichsten Repliken. Man könnte es ruhig das beste, vielleicht das einzige Gesellschaftsstück nennen, das die Deutschen besitzen. Es kann es an Konzentration und Spannung, an Straffheit der Konturen, an Energie und Selbstverständlichkeit des Aufbaues mit der Technik der besten Franzosen aller Zeiten aufnehmen: nur daß es um so vieles wärmer und menschlicher ist. Dieses in acht Tagen hingeworfene Werk steht einzig in der Literatur der Völker: denn es hat „Welt" im Goetheschen Sinne. (Wie, im selben Sinne, bloß in einer anderen Höhenstufe der Sphäre, nur noch „Tasso" und die „natürliche Tochter" „Welt" haben.)

3.

Es ist eine ganz seltsame Mischung. Clavigo, Carlos, Beaumarchais sind so subjektiv gesehen, wie nur der Deutsche zu sehen pflegt: subjektiv bis zum Selbstporträt, bis zum Selbstbekenntnis, bis zur Beichte. (In allen dreien ist Goethe: aber wie von ferne geschaut.) Und hören doch nie auf, ganz objektiv geschaute Teile einer festen, abgegrenzten Welt, einer bestimmten sozialen Schicht zu sein. Sie sind beides: individuell und gleichzeitig Typen, fast im Sinne einer Molièreschen Komödie; durch diese Gleichzeitigkeit davor geschützt, individuell bis zur Überbestimmtheit des Einzelfalles, typisch bis zur Blässe zu werden. Daher ihr Allgemeingültiges, Fortdauerndes, heute noch Geltendes. Daher diese überraschende Modernität. Dabei wurzeln sie tief in ihrer Zeit. Es ist Rhythmus des 18. Jahrhunderts, Voltaire, Diderot, Abbé Galiani, Casanova, da Ponte, Mozart, Rococo; Spielernaturen, Abenteurer und Carrièremenschen; Freude an Dialektik und Philosophie der Amoral; Lebenskunst und leichtherzige Sentimentalität. Nichts wird gesagt, nichts beim Namen genannt, aber man spürt die charmante Zeit in jeder Geste, im Fluß der Sätze, in jeder Biegung des Tons. Und je stärker man die Zeit spürt, um so stärker wirkt das innere Leben, wirkt das, was man als „Welt" empfindet. So sprechen der Streber und der Weltmann, der Frauenbezauberer und der Frauenkenner, der Sprudelkopf und der kalte Rechner, der gewissenlose Verführer und der Mann von empfindlicher Ehre. Typen jener Zeit: man fühlt: es gibt in unserer Zeit ähnliche; zu allen Zeiten ähnliche. Sie sprechen sehr gescheit und sehr geistreich mit einander; so gescheit, wie etwa die besten Köpfe jener Situation, etwa einer mittleren Situation gesprochen haben können; nie zu gescheit; nie so geistreich, daß es aufhört, Wahrheit zu sein und eine bloß einmalige, eine individuelle Wahrheit wird. Das Individuelle an diesen Menschen kocht unterirdisch; explodiert — vielleicht — einmal, an den Höhe- und Tiefpunkten ihres Schicksals: ihre F o r m gibt ihnen ihre Zeit, ihre Gesellschaft, ihre „Welt".

4.

Inszenierungsabsicht: die beiden Elemente dieser Auffassung zu vereinigen: individuelle Bedeutsamkeit und Form der Welt; starke Menschlichkeiten und Melodie der Zeit. In der ersten Aufführung, die vor zehn Jahren in den Kammerspielen stattfand, überwog — wenigstens in den Männerszenen — die Melodie der Zeit. Diesmal herrschte das Bemühen, beidem gerecht zu werden.

Maria Stuart im Deutschen Theater

Eine Beschreibung von E r w i n v o n B u s s e

Das Zimmer in Fotheringhai liegt in dem fahlen Licht eines Tages ohne Sonne. Ein Fenster mit blinden Butzenscheiben im Hintergrund; man spürt: dahinter sind Mauern. Den Boden decken Steinfliesen, auf denen die Schritte dröhnen. Alles ist kalt, öde, unerbittlich. Kein Ton dringt von der Außenwelt hier herein. — Auch die Worte, die gewechselt werden, atmen das Unerbittliche des Gefängnisses. Erst Mortimers Zwiegespräch mit Maria bringt etwas Wärme. Der Raum scheint

sich gleichsam aufzuhellen und zu weiten. Die Worte klingen gedämpft und hoffnungsfroh; die Blicke durchdringen die Mauern und sehen in die Welt; die Sprache wird Melodie.

Aber es zieht vorbei wie ein Traum. Wenn Burleight kommt, ist der Kerker wieder da; eng, atemberaubend und finster.

Der zweite Akt zeigt andere Farben. Der königliche Prunk zu Westminster, mit dem sich Elisabeth umgibt, die Umständlichkeit und Feierlichkeit des höfischen Zeremoniells als starker Gegensatz zu Marias trauriger Umgebung. Hier wird mit der Geste der großen Staatsaktion ein Menschenschicksal verhandelt. Mit Mortimers Erscheinen aber verwandelt sich der große Gestus der Handlung plötzlich in Intimität. Die Worte werden geflüstert; menschliche Leidenschaften und Empfindungen spielen; die Höflinge werden Menschen. Auch Lesters Zwiegespräch mit Elisabeth, obgleich in dem weiten und hohen Raum geführt, atmet Intimität. Marias Schicksal ist aus der Politik gelöst und dem Willen, der Laune und der Leidenschaft von ein paar Menschen anheimgegeben.

Im dritten Akt zunächst eine Aufhellung: Maria darf sich im Park ihres Gefängnisses ergehen. Sie frohlockt, und ihre Worte werden Arien. Aber wieder wird — mit dem Erscheinen des Kerkermeisters und der Hofherren — die Szene aus einem lyrischen Idyll zur Tragödie. Die Begegnung der beiden Königinnen demaskiert die beiden Frauen gleichsam. Das Königliche fällt wie ein Mantel von ihnen ab. Zwei Menschen, die alle ihre Leidenschaften preisgeben, stehen vor uns. Es ist, als ob Strindberg zu uns spräche, so rücksichtslos scheint hier, in diesem Angelpunkt des ganzen Stückes, die Frau charakterisiert.

Ein neuer, schnellerer Rhythmus setzt ein; etwas Überhastetes, Atemloses. Mortimer stürzt ins Verderben. Der Hof in Westminster ist aufgewühlt. Durch die Gänge des Palastes fliegen Boten, Hofherren, Staatsmänner. Elisabeth selbst rast, sie behandelt ihre Räte wie Lakaien. Dann wieder bebt sie vor Angst: ein Volksaufstand brandet hörbar unten gegen die Mauern des Palastes. Haß gegen Maria und Furcht vor Vergeltung kämpfen in ihr, auch nachdem sie, sich gleichsam selbst überrumpelnd, das Urteil unterschrieben hat.

Dann wie eine Erlösung aus dem wahnsinnigen Trubel dieser Begebnisse der letzte Akt, Marias erhabener, versöhnender Abschied vom Leben. Über dieser Abschiedsszene liegt die stille Heiterkeit derer, die das Leben überwunden haben. Es ist nichts Schmerzhaftes mehr, nur Ruhe. Als Gegensatz sind die weinenden, wie aufgescheuchte große schwarze Vögel hin und her flatternden Frauen da. — Und zum Schluß, wo wie zu einem pompösen Finale die Handlung sich zur Vergeltung steigert: Elisabeth noch einmal in ihrem prunkvollen Kabinett, allein, ohne Freund.

Zur Phädra-Inszenierung

Von Ferdinand Gregori

In französischen Mittelschulen mag man sich mit der Vergleichung des Euripideischen „Hyppolyt" und der Racineschen „Phädra" — vielleicht zieht man sogar die des Seneca heran — ebenso angelegentlich beschäftigen, wie in den deutschen mit der Gegenüberstellung der beiden weit auseinanderliegenden tauriſchen Iphigenien. Und nicht nur zur Pflege des Schulaufsatzes wird das noch lange so bleiben — solche abwägende Betrachtungen führen wirklich ins Schaffen der Dichter ein: Die Kunstgriffe des Weglassens und Vertiefens werden offenbar. Auch der Schauspieler kann Gewinn daraus ziehen, höheren noch der Spielleiter, der die Atmosphäre des Stückes sucht.

Die Tragödie spielt in abenteuerlicher Zeit; Theseus, ein Erbe des Herkules, hat den Minotaurus erschlagen, Ariadne verlassen, Phädra mit nach Griechenland geführt. Also kretische Bauart: verwinkelte Räume, kurze, schwere Säulen, tief lastende Decken? — Keineswegs! Schon das freiluftige Drama des barocken Griechen, wo zwischen Bäumen und Bächen der Artemis gehuldigt wird, vertrüge derlei nicht; noch weniger fügte sich das recht eigentlich zwischen prächtig-gemalten Renaissancebögen aufgerichtete Drama des Franzosen hinein, der ein ergebener, vom Herrenblicke

lebender Diener des pomphaft drapierten vierzehnten Ludwig gewesen ist. Wie oft in diesem seinem Lieblingswerke, wie durchaus hat Racine die überlieferten Linien der Antike gebrochen! Die leibhaftigen Göttinnen des nur halbgläubigen Euripides sind zum leblosen Dekorationsstück geworden, wie es dem vorgeschriebenen Kirchendienst des Pariser Hofes genügte. Phädra nimmt, um Hippolyt zu verklagen, den Umweg über ihre Amme und bringt sich durch ein langsam schleichendes Gift um, weil sie schauspielerisch wirksamer unter Schmerzen beichten, sozusagen in Schönheit sterben will. Bei Euripides erhängt sie sich kurzerhand und beschuldigt ziemlich grobfühlend den Unschuldigen durch ein Testament. Hippolyt anderseits — im Original schlechthin Jäger und Naturfreund, dem die Liebe zum Weibe fremd geblieben — schmachtet fast byronisch zerfließend in dem seidenen Netze eines kleinen holden Mädchens; und ist er bei dem Griechen weiter nichts als ein edler junger Mann, so nimmt er hier höfische Kavaliersart an. Aus Sittlichkeit wird Moral, aus Charakter Konvenienz, wenn Racine seinen Theseus erst totsagen läßt, ehe Phädra dem Stiefsohn ihre verbrecherische Neigung gestehen darf, oder wenn die klösterliche Aricia sich trotz höchster Lebensbedrängnis ein Weilchen wehrt, allein mit dem Geliebten über Land zu fahren; aus Furcht für ihre Mädchenehre. Wir sehen die Tragik in herberen Konflikten.

Racines Zuschauer war die wohl erzogene Gesellschaft eines kultivierten Zeitalters. Darum wird auch die stiefmütterliche Liebe, die das Problem ausmacht, des Lasterhaften entkleidet und ganz als Unglück und Verhängnis gefaßt. Kein Schein von Freude huscht über das geprüfte Herz der Liebeerfüllten. Überhaupt formt ja Racine — welcher Gegensatz zu den französischen Dramatikern des zweiten Kaiserreichs! — die Liebe mit so keuschen Händen wie Plato, wie Dante. Und doch Liebe und immer Liebe in seinem Werke:

En vain, je parlerois le langage des anges,
En vain, mon Dieu, de tes louanges
Je remplirois tout l'univers:
Sans amour ma gloire n'égale
Que la gloire de la cymbale,
Qui d'un vain bruit frappe les airs.

Und diese Liebe ist gefühlt. Alle seine Liebenden kommen uns nahe: Phädra, Aricia, Hippolyt; sogar die getreuen opferbereiten Diener Oenone, Theramen, Panope, Ismene. Einzig Theseus bleibt, obgleich in der Gloriole des allerbegehrtesten Liebhabers von tausend Frauen, unserm Herzen fern, hat aber dafür noch am ehesten etwas von dem unstäten Abenteurer größter Prägung behalten.

Und nun der Vers, auf dem die Zartheiten der Racineschen Seele dahergleiten! Corneille nannte den großen Zeitgenossen einen Dichter, keinen Dramatiker; auch uns erscheint er in der lyrischen Ausmünzung seiner dramatischen Gespräche am vollkommensten. Leider büßt ja der Alexandriner im Deutschen seine besten Reize ein, wenn er Alexandriner bleibt: mit der ermüdenden Zäsur in der Mitte, den harten Reimpaaren am Ende. Vielleicht allerdings gäbe ein freibehandelter Sechstakter mehr von dem französischen Reichtum wieder als Schillers — hier nicht allzu sorgsamer — Quinar, aber wir genießen doch Reimlosigkeit und den Wechsel der Einschnittstelle schon als Befreiung.

Voltaire kann sich nicht genugtun in der Verherrlichung seines klassischen Vorgängers; er spricht gerade angesichts der „Phädra" von einem Meisterwerk des menschlichen Geistes, nennt es ein ewiges Vorbild, dennoch unnachahmlich, und möchte unter jede Seite schreiben: „beau, pathétique, harmonieux, sublime". Sainte-Beuve gibt den einzigen Weg an, wie man zu den Geheimnissen dieses schönen Gebildes vordringen könne: es ist der Weg, den wir Deutschen von je zum Kunstwerk gewandelt sind; unverwandtes Anschauen aus innigster Nähe. Dann aber blüht auch der Vers, der uns, als wir Knaben die Botschaft Theramens auswendiglernen mußten, so steif und leblos vorkam, wie ein bunter Blumengarten auf; und alles um ihn ist Duft und Bewegung. Selbst der von den Franzosen zugestandene Vorwurf wird zunichte, daß Herr und Diener eine Sprache sprächen; und vielleicht gelingt es unsrer Inszenierung über manche französische hinaus, in Ton und Haltung zu

zeigen, wieviel einfacher die Kleinen auch bei Racine reden und wieviel stiller sie sich bewegen als seine Großen, die Träger der Leidenschaften und der Flüche.

Der Rahmen aber darf und muß sich bewußt von jedem Versuch historischer Korrektheit lösen. Sonnige Heiterkeit, unter deren Himmel am Hofe des Sonnenkönigs die Kunst geschaffen und genossen wurde, spannt sich hier wie ein helles Zelt über düsteren Geschicken. Einen Sommersitz, ein Lustschloß hat Racine wohl selbst gewollt, indem er die Vorgänge ins „liebliche Trözen" verlegte, wohin sich Hippolyt so gern „geflüchtet aus dem rauschenden Athen". Eine „Gloriette" also, wenn das Rokoko-Gegenstück aus Schönbrunn zu beschwören erlaubt ist, zwischen deren Säulen sich, von links und rechts her aus den Parkwegen heraustretend, Könige und Geiseln zusammenfinden konnten.

Ähnliche Freiheit für die Tracht; jede Strenge, die der kretischen Epoche Rechnung trüge, wäre ein Schlag ins Gesicht der schillernden Tragödie. Wie stimmte sie zu den Zeilen, die Hippolyt eine „rauhe Sprache" schilt:

Mit meinen Seufzern nur erfüll' ich jetzt
Der Wälder Stille; meine müßgen Rosse
Vergessen ihres Führers Ruf —

oder zu den anderen:

Er streckt mir seine Hand entgegen, öffnet
Ein sterbend Aug' und schließt es alsbald wieder.

Diese Landschaft ist von Claude Lorrain gemalt, die Gruppierung von Nicolas Poussin, ja, ein noch rührseligerer Nachfahr wie der nahezu hundert Jahre jüngere Greuze scheint vorzuspuken, wenn von Aricia erzählt wird:

Da klagt ihr Schmerzensblick die Götter an,
Und mit gebrochnem Seufzer, halb entseelt,
Entsinkt sie bleich zu des Geliebten Füßen.

Ein wenig freilich hat zu dieser Verzärtelung der Übersetzer geholfen, der Greuzes Zeitgenosse war.

Ibsen-Regie.

Zur Rosmersholm-Aufführung von Carl Heine.

Von einer Schauspielerin, deren schnell aufblühender Ruhm sich vor allem auf ihre Verkörperung Ibsenscher Frauengestalten gründete, schrieb einmal der Kritiker einer Wiener Zeitung, daß sie Ibsen nicht gespielt, sondern zelebriert habe. Damals war nämlich gerade die Meinung über die Art, in der Ibsen gespielt werden müsse, dem Gesetz der Umwandlung erlegen.

Dem ersten Ibsendarsteller-Geschlecht, das noch für Ibsen kämpfte, war eine fanatische Ausdrucksart eigen, die bohrendes Ergrübeln der Probleme mit Mystik, Pathos und musikalischem Wortklang zu verbinden suchte. Seherisches Verkünden schien denen natürlich, die einzig um Ibsen zu wissen glaubten.

Dann kam die Reaktion naturalistischer Ausdrucksweise, die auch dem Ungewöhnlichen den Schein der Alltäglichkeit zu leihen suchte. Später setzten Bemühungen ein, dem fernerrückenden Ibsen mit Impressionismus, mit stilisierender Symbolik, oder durch kühnes Herausarbeiten dramatisch wirksamer Stimmungs-Gegensätze nahe zu kommen. Aber einer neuen Generation schien Ibsen immer weiter ins Unbeträchtliche zu verschwimmen.

Erst eine umfassende Ibsenforschung und auf ihr fußend eine Art Ibsen-Gundolf könnte der Regie die Grundlagen geben, auf der ein Ibsenstil aufzubauen wäre, der das Werk des Dichters wieder in den Kreis lebendiger Gegenwart für die junge Generation zu bannen vermöchte.

Die Befolgung einiger Grundsätze dürfte aber schon jetzt der Regie fruchtbar werden.

Vor allem scheint mir nötig, die einfachen Linien der Handlung des Dramas mit stärkster Führung herauszuarbeiten, indem man sie von allem Mystizismus befreit und aus dem Gedanklichen und Symbolischen scharf heraustreten läßt. Dafür müßte die langsam enthüllte Vorgeschichte in blasseren Linien gezeichnet werden und ihr nur in der Wirkung auf die Gegenwart der handelnden Personen, nicht in bezug auf das Begebnis der Vergangenheit selbst Farbe der Gegenwart verliehen werden. Das Verhältnis von Geschichte und Vorgeschichte muß so klar abschattiert sein, daß es durchaus dem von Vordergrund und Hintergrund entspricht.

Den Mittelgrund aber hat der Knäuel der Probleme zu bilden. Die Anschauung von den drei Reichen, die in jedem Drama Ibsens nach wesentlicher Verkörperung ringt, bleibt der Mutterboden für die Einzelprobleme, die den Dramen Ibsens zugrunde liegen. Bei der Einheitlichkeit der Gedankenentwicklung in Ibsens Dramatik entdeckt man für die Verwertung dieser Probleme ein Gesetz, das für die Regie wichtig ist. Jedes Problem nämlich, das Ibsen beschäftigt, gibt einem Stück die Prägung, aber es taucht schon im vorhergehenden mit einer Stärke auf, daß es, dem Dichter vielleicht unbewußt, den Lebensnerv dieses vorausgehenden Stückes bildet. Ja das Problem wird von Ibsen in der letzten Fassung oft so überbelichtet, daß seine Transperenz der Milderung durch die Regie bedarf, damit sie nicht ironisierend wirkt.

Desto stärker aber muß das Problem im vorausgehenden Stück wesentlich gemacht werden. Aus dem Peer Gynt muß die Regie für das Man-Selbst-Sein Brands lernen, aus der idealen Forderung des Greger Werle für Stockmanns Wesensart im Volksfeind, aus der Irene des Epilogs für die Ella des Borkman. Die Frau vom Meer baut sich auf die Frage des Verantwortlichkeitsgefühls auf, aber sieht man sich unter dem Gesichtswinkel dieser Frage Rosmarsholm an, so begreift man, daß schon dieses Drama völlig von dem Problem der Verantwortung beherrscht wird: Beate geht an ihrem Gefühl der Verantwortung für ihre Kinderlosigkeit zugrunde, Rosmers Tatendrang scheitert an seinem Verantwortlichkeitsgefühl, das er unter dem Bilde sieht, mit einer Leiche auf dem Rücken durchs Leben gehen zu müssen, und Rebekka mit ihrer heidnischen Instinktseele, zerbricht, als sie der Verantwortung für eine Tat inne wird, die sie beging, als sie unbewußt heilige Gesetze verletzte, während Mortensgaård gerade aus der bewußten Ablehnung jeden Verantwortlichkeitsgefühls seine beste Kraft zieht. Zerreibt Brendel sich an dem Zwiespalt zwischen Können und Müssen und dem Verlust des Verantwortungsgefühls, so zieht Kroll seine Lebenssicherheit aus der Trivialität seines sicheren Verhältnisses, in dem er zu der Verantwortung zu stehen glaubt. In ähnlicher Weise wirft das Problem des Umwandlungsgesetzes seine Lichter aus Klein-Eyolf schon auf die Frau vom Meer, die doch im wesentlichen das Drama der Verantwortung in freier Wahl bedeutet.

So ließe sich Ibsens Dramatik in eine Buntheit der Empfindungen tauchen, die das Grau scheinbarer Einseitigkeit überstrahlt.

Arbeit

Von Peter Hamecher

Es handelt sich bei der Dichtung Giedions nicht um ein Drama interindividueller Konflikte, sondern um ein Drama des überpersönlichen Geistes. Das Werk zielt in jeder Weise über das Individuum hinaus, und seine Entscheidungen sind nicht Entscheidungen auf dem Boden der Triebe und Leidenschaften, sondern Entscheidungen zwischen geistigen, sittlichen Lebenswerten. Auf den Geist, auf das Ethos kommt es an. „Arbeit" ist ein Mysterienspiel des Geistes aus der Verwandtschaft der „Verkündigung", des „Bettler", der „Bürger von Calais", und seine Figuren sind nicht Menschen im umgrenzten Personensinne, sondern idealsymbolische Allegorisierungen des

Gedankens. Schon in der geometrischen, genau abgezirkelten Stellung der Gestalten kündigt sich diese Absicht an. Es gibt Bilder, auf denen die Lebensalter im Auf- und Absteigen einer Treppe dargestellt werden. An solche Bilder mag man irgendwie vor dem Stück denken. Das Drama sind nur seine sieben Figuren in ihrer genau festgelegten Stellung zueinander, wie sie vor der kristallklaren, durchsichtigen Luft, die das eigentlich Verbindende ist, stehen. Auf der höchsten Stufe steht Uli Lauener, der Mann der unpersönlichen Arbeit, der vollkommenen, innerst religiösen Hingabe an Werk und Ziel, der bescheidenen und doch so starken Werkfrömmigkeit. Zwischen ihm und dem geistigen, aber von tausend persönlichen Hemmungen behinderten, kein Ziel festhaltenden Haumeder geht der entscheidende Dialog. Lauener spricht von der Unterwerfung unter die gegebenen Bedingungen des Wirkens, die zugleich das Herrwerden über sie ist. Haumeder macht den Einwurf: „Wären die Bedingungen aber so, daß es keine Anpassung gäbe, daß allem Tun nur Stumpfheit gegenüberstände, daß deine Pläne zerrissen würden . . . Was dann? Müßtest du dich nicht abwenden und den Geist unbekümmert ein freieres Haus bauen lassen?" Lauener weist das ab: „Das ist heillos. Für uns wenigstens; denn das führt in keine Fröhlichkeit. Die Taten müssen unsern Geist reden, die Steine müssen es tun und nicht bloß die Träume. Ich will bauen, bauen; nicht nur Pläne machen! Ich will mein Teil den andern geben, bis die Augen offen sind . . . Wir lassen uns nicht bodigen. Es heißt: mit beiden Füßen auf der Erde stehen und doch die Sterne singen hören!" Auf diese höchste strenge Sittlichkeit, auf diesen Asketismus des Ideals, diesen Aktivismus, der nicht redet, sondern, den Bedingungen gerecht werdend, still und bescheiden und ganz unpersönlich die höchste Persönlichkeitstat wirkt, kommt es an. Was aber davon abführt, — und das ist, in Beziehung auf Uli Lauener, der Sinn dessen, was Handlung in dem Stücke ist —, alles Ichsüchtige, zerreißt die Pläne."

Ein Drama des Geistes wie „Arbeit", im innersten Kern religiös, verankert im Glauben, ist notwendig Stildrama. Einmal sagt Haumeder: „Ich kann eine leise Vorliebe für gotische Kathedralen nicht leugnen. Aber ich gebe zu: in den strengen Linien dieser Fabriken lebt der gleiche Geist; nur die Form hat sich gewandelt." Der Geist der Gotik lebt, wenn schon gewandelt, auch in Giedion und sucht die Form. Freilich, er wird es nicht ganz, nicht genug. Eigentlich erreicht Giedion den vollkommenen bildnerischen Ausdruck nur in der Gestalt Uli Laueners, die mir fast bleibend dünkt in der herben, sachlichen Einfachheit der Linie und in dem über sich selbst hinausweisenden Ihres Lebensgehaltes. Das Problematische der Dichtung als Dichtung aber liegt in der künstlerisch nicht vollständig genug bewältigten Programmatik; in einem nicht ins Geformte hinübergenommenen Rest an Gedanklichkeit. Das Drama des Geistes geht neben einer etwas trivialen Alltagskomödie her, mit der es nur unvollkommen zusammenwächst.

Immerhin: Giedion hat den Geist; einen unbedingten, demokratischen, moralischen Geist, der frisch ist, heilig-nüchtern wie die Luft der Schweizer Berge und dem Werk die klare, sichtige Atmosphäre gibt. Und er hat eine junge, sichere Kraft des Zupackens, die Gestalten mit einfacher Notwendigkeit des Daseins hinstellt, in einer eigenen Plastik des Sehens. Dies ist sein Versprechen; das Versprechen eines Mannes, der will, — will!

Kain

Bemerkungen zu einem Drama von Friedrich Koffka*)

Von Willi Wolfradt

Mythos vom Brudermord. — Die Bibel ist jedoch nicht unbedingt mythisch; ihre Menschen haben immer noch Kostüm und Kolorit, und in ihren Mythos sind Historie wie Legende eingewoben. Die Anfänge der Bibel, wo auch die Geschichte Kains und Abels steht, sind noch ihr mythosgesättigster Teil. Zweierlei ist dem Mythos wesentlich: Einfachheit und Allgemeingültigkeit, Absolutheit des Begebens. Einfach ist die Bibel; schon weil sie alt ist und wohlvertraut, ist sie einfach. Absolutheit des Begebens hat sie nur scheinbar durch die eigentümliche Rolle der Bibel als „Buch der Bücher". Tatsächlich aber geschieht ihr Begeben in legendaren Relationen. Zeit und Ort sind in der Bibel nicht überwunden, sondern farbig und plastisch wie nur in einer Chronik. Die Bibel soll ja auch so etwas wie eine Chronik der Zeit sein, in die keine Chronik reicht. Das Geschehen der Bibel hat sogar einen besonderen Duft der Einmaligkeit. Der Mythos aber stellt nicht ein einmaliges Begeben, sondern ein Begeben auf seine Überzeitlichkeit und Überörtlichkeit der Verhältnisse hin dar. Die Bibel ist so wenig rein mythisch wie die meisten Sagenbücher. Ihre ersten Kapitel sind am zeitlosesten, einfach deshalb, weil eben die Dinge am wenigsten Zeitlichkeit für uns haben, die am längsten vergangen sind. Die Geschichte von Kain und Abel gehört somit zu den mythischsten Partien der Bibel. Aber es ist doch noch ein legendarer Bestand darin, ein novellistisches Moment, das überwinden muß, wer den Mythos des Brudermordes gestalten will, wer die Erzählung der beiden Brüder, die allerdings keine beliebigen sind, aber doch keineswegs Bruderwesen an sich, auf ihre Ewigkeitsbeziehung reduzieren will.

Koffka macht Adam frei vom legendaren Milieu, indem er ihn in eine gleichsam selbstverständliche, unbetonte Gegenwart stellt. Die Gegenwart ist scheinbar ohne Zeitsubstanz, ebenso wie die uns umgebende Atmosphäre immateriell zu sein scheint. Außer der Zeit, die uns am entferntesten ist, besitzt die, die uns am nächsten liegt, so nah, daß sie ebenso leicht zu Zukunft wie zu Vergangenheit auskristallisieren könnte, am wenigsten Individualität oder Historie. „Kain" spielt in der Gegenwart, die unbewußt, elementar selbstverständlich, nicht als Moderne betont, sondern die Aufhebung der Zeit ist. Ein Bauer von den vielen, die es gibt, wird leichter: d e r Bauer, Typus, Absolutum, als der individuell-biblische Bauer Adam es würde.

Um diese achronistische Einstellung dem Zuhörer aufzuzwingen, bedient der Dichter sich zwei- oder dreimal des Anachronismus. Mehr davon könnte zur Parodie führen, denn sie machten aus Zeitaufgehobenheit eben „Moderne", die mit der biblischen Thematik bis zur Komik kontrastieren müßte. Vorsichtig angewandt, trägt der Anachronismus jedoch zur Mythisierung des Dramas bei. Ein Adam, der Bier trinkt, ein Abel, der eine Rauferei im Wirtshaus hat, sind deutlich nicht jene legendaren, bestimmten ersten Menschen, auch nicht schon bestimmte Individuen unserer Umgebung, sondern ganz allgemein: Menschen, zwischen denen sich das typisch-mythische Verhältnis ohne weiteres herstellt. Mythos vom Brudermord schildert nicht einen bestimmten Brudermord, sondern den Brudermord an sich, den ewigen, absoluten, innerlich notwendigen, den Mord, der in allem Brudertum bereits keimt. Diese mythische Situation schafft auf der einen Seite die biblische Einfachheit und das Pathos aller Themen des „Buchs der Bücher", auf der andern am deutlichsten der Anachronismus, wesentlicher, aber insgeheim, der Sprachstil.

*

Stil verallgemeinert. Eben darum erzeugt er leicht Historie, Zeitkolorit. Hier galt es, Stil zu prägen, der zwar der Individualität der Situation enthebt, nicht aber, um das Geschehen in ein Zeitalter, und wäre es das biblische, zu tragen, sondern um es zeitlich indifferent zu machen. Dafür gibt es kein Rezept: hier fängt die Kunst an. Man kann nur soviel sagen, daß es galt, immer wieder

*) Uraufführung im „Jungen Deutschland" am 9. Juni 1918.

die Tonart „Stil" bewußt werden zu lassen — und doch einfach und in der Sprache zeitaufhebender Gegenwart zu bleiben.

Das erfüllt dieser Alt Prosa-Dialog durch eine schon in ihrer Knappheit starke Form, die voll Gesetz ist in ihren Schroffheiten wie in ihren Erhöhungen, und dabei ohne Verrenkung, starres System oder Künstlichkeit, sondern ein Spiegel des spontanen Lebens. Straff der Aufbau: drei Zwiegespräche. Zu Häupten und zu Füßen des Verlorenen wie Cherubime Adam und Eva mit Kain. Adam spricht, streng, fordernd, Staat. Dann Kain und Abel: eine selige Landschaft um einen Fluß, dort ich strömend bald und bald hierseits, gewellt zu Ufern und Schwellen bei all ihrer gesetzgetäuften Form, liebend zu steinigem Schäumen, und, herausgeht wieder, zu sichtiger Sanftmut reifend. Schließlich, nach der Ekstase der Tat, Eva mit Kain: die Mutter, still, Erde, gebeugt.

Das Tempo der Rede in diesem ganz dramatischen Sprachgebilde ist flackernde Knappheit, zwei-, dreimal explosiv durchbrochen von aufbrechender Glut. Alles ist steil und äußerst verdichtet hingestellt. Worte sind meist nur erregte Schaumkronen, zuckend, klein und gefährlich, auf der brodelnden Tiefe des Ungesagten. Dem vielfältigen, bedeutungsschweren Schweigen Laut zu geben in seinem Ja und Nein: scheint mir Triumph dialogischer Kunst. Ohne mindestes Geschwätz, tief betrachtet, gespannt, verschalt, im Kern aber weich-werdendes Fragen, lauernd und zart, stockend und wiederum sprengend wie mit einem harten Schuß, angstgetrieben und furchtgehemmt auf der einen, unbelangen, gelegen auf der andern Seite: so bewegt sich die Rede. Da ist nichts Tirade, nichts Manier. Der Stil dieser Sprache fällt nie in Allüren oder Formalistik; er hält eisern die Bahn und fügt sich der inneren Handlung geschmeidig wie ein Atem. Fragen stauen sich auf zu riesigen Verzweiflungsgebärden: rhetorische Fragen, die alle Rhetorik (die Kinderkrankheit des jungen Deutschland) überwinden. Wie ein Fieberpuls pocht und fällt die eilige Rhythmik ihrer Erhebung, sich drängend zu heiligem Klopfen wie eines Herzens im Halse. Ein Wort, etwa „erschlagen", klagt in vielfacher Wiederholung wie in der liebigen Monotonie von Geißelschlägen. Diese Sprache hat die genialen Unmöglichkeiten des Tempos, die sie zur Musik macht. Kein Satz ist stumpf, kein Wort blickt matt; doch diese unausgesetzte Belebtheit ist nicht überreizt und überladen, sondern knapp wie eine Rüstung und phrasenlos wie Augen. Diese Rede ist einfach, überindividuell, dramatisch, fliegend und struktiv sondergleichen: einfach wie die Bibel, dramatisch wie die Nacht, fliegend wie der Atem, struktiv wie die Sprache, und jenseits Psychologie, Einzelmensch und Zufall wie das Schicksal. Das ist die Rede dieser Tragödie.

*

Bibeldramen leben meist von der Variante. Bei Koffka ist nicht modernisierend-psychologische Spezialisierung des Falles, nicht individualisierende Ausdeutung des Falles gegeben, sondern im Gegenteil: Ablösung, Motivierung des Stoffes. Während die gängige Methode meist die schon zur Schablone erstarrte Gestalt eines David, eines Simson etwa durch gewisse Umbiegungen ins Überraschend-Komplizierte neu zu beleben sucht, überträgt dieser „Kain" die noch zu individualistische Bibel in viel elementarere Verhältnisse. Kain und Abel werden uns nicht näher gebracht, sondern in die Nähe metaphysischer Trägerschaft gestellt, wo sie Repräsentanten eines ewigen Schicksals sind. (Daß sie mit Anachronismen, Psychologie und Redestil „näher" gebracht werden, hat, wie wir sahen, besondere Gründe; ist Mittel, nicht Sinn.)

In der Bibel tötet ein Mensch Kain den andern Abel, weil sie nicht Brüder waren; bei Koffka töten sich zwei Menschen, w e i l sie Brüder sind und doch z w e i. Brüder töten sich: klagt seine Dichtung. Dieses V e r h ä l t n i s, nicht eine Entwickelung, ist sein Nerv, und darum ist es mythenhaft. Die Spannung dieses tragischen Verhältnisses trennt die beiden, klafft durch das Volk, zerreißt die Welt, legt in jeden Menschen seinen brüderlichen Gegner, schafft allem Ding, aller Entscheidung, aller Erkenntnis ihr Widerpart, zertrennt allenthalben das absolute Eins in Kain und Abel, Negatio und Positio, in unselige Differenz. Aller Krieg ist ja Bruderkrieg, aller Mord: Brudermord. „Kain und Abel" ist die Formel aller Polarität, deren Not gerade in der Zusammengehörigkeitsbeziehung der **Pole** aufeinander liegt. Das ist der tragische Konflikt schlechtweg, das tragische Absolutum, die Wurzel der tragischen Ungleichung überhaupt; denn

Tragik ist die Dissonanz des Zusammengehörigen, das Getrenntsein von Brüdern. Das ist der allgemeinste Sinn des Mythos von Kain und Abel: das tödliche Andersein, der Gegensatz noch im Einem-Quell-Entströmten, die allwaltende, disharmonierende Zweiung.

Dieser allgemeinste Gegensatz ist nun hier zugespitzt auf den zwischen dem im Bewußtsein der Dualität Befangenen und dem Unbefangenen. Abel ist leicht, gesund, tüchtig, unbewußt; sein Fuß strauchelt nicht, er schläft traumlos, Mädchen sind froh mit ihm, Schuld drückt ihn nicht, Gott sieht sein Opfer gnädig an, gerade und unentwegt steigt sein Opferrauch empor. Kain strauchelt, Wissen und Gewissen verfolgen ihn bis in seine Träume; keiner hat ihn not, so gerät ihm nichts; man fürchtet sich vor ihm, so ist er voll Mißtrauen; schwer, zerteilt, unsicher, stets inne der Welt-Zweiung, ist er in sich selbst gehemmt; sein Opfer sieht Gott ungnädig an und drückt den Rauch seines Opfers auf ihn herab. Kain fragt, fragt, fragt: Wer hat es gemacht, daß sie dich anlächeln, wer schenkte dir deine Lippen? Warum aber schielt ihr von der Seite auf mich und flüstert? — Abel fragt nicht, er ist da, unschuldig, weil er von Schuld nichts ahnt, gesegnet, weil er um Segen nicht bangt, stark, weil er um die Schwäche der andern nicht weiß. Warum? Zwei Brüder: Kind des Gelingens der eine, Kind des Mißlingens der andere. Abel schlägt das Vieh nieder, gutmütig und ohne Bedenken — Kain kann keiner Fliege etwas zu Leide tun. Abel lacht in gesunder Roheit mit den Kameraden — Kain bangt einsam um alle fremde Not. Abel betet zu Gott ohne viele Umstände und weil es so ist — Kain verbrennt in religiöser Glut, im Hader mit Gott, im unbändigen Drang zu ihm. Warum? Beide sind gut; Schlechte gibt es gar nicht. Aber es gibt Gesegnete und Ungesegnete, Sichere und Stockende, Einige und Zerspaltene. Warum?

Gott bleibt stumm auf diese ohnmächtige Frage, denn Gott redet nur zu denen, die fraglos sind. Warum Zweiheit, wo Einheit sein sollte? Es ist R a s s e gesetzt zwischen alles Wesen. Die große Rassenzweiung der Befangenen und der Unbefangenen ist über allen Rassenunterschieden von Semiten und Germanen (wiewohl Abel eher ein germanischer Typus wäre), von Männern und Weibern, von Harten und Weichen. Weich, Mann, Semiten, ja Leibesbrüder sind Kain und Abel beide, und doch reckt das Gesetz der Rasse sich zwischen ihnen auf. Nur weil sie Brüder sind, ist die Tragik der rassischen Diskrepanz zwischen ihnen, die sonst ins Leere fiele. Kain liebt ja den Bruder, küßt ihn, da er schläft, will sich ihm nahen, wirbt mit Worten sanft und ungeduldig um ihn. Aber er gelangt nie zu Abel. Die Natur hat sie getrennt, indem sie sie zu Brüdern machte. Das Wissen um ihre Zweiheit ist der Fluch, der auf Kain lastet und vollends einen Fremden aus ihm macht, fremd dem plumperen Vater, fremd dem hellen Bruder, der auf Kains Blumen tritt, ohne zu wissen, wie er dem Vieh, das er schlachtet, ins angstflehende Auge blickt, ohne zu wissen. Der Wissende und der Unbewußte, der Komplizierte und der Einfache, der Reflektierende und der Unmittelbare, sie lieben sich — und werden nie doch die Wand zwischen ihnen auflösen können. Denn alles läßt sich erzwingen, nur nicht Unbewußtheit; jede Mühung treibt den Keil zwischen die Rassen tiefer hinein. Gott schafft Brüder, schafft nichts ohne Bruder — und schafft nie Brüder ohne die tragische Polarität ihrer Naturen. Der furchtbare Spalt, aus dem Eos sprießt, läßt sich nicht schließen.

Nicht Neid gegen den Bruder macht Kain zum Mörder, Revolution gegen die Natur, Empörung gegen Gott ist es. Das Gesetz der Rasse ist sein Fluch. Unstet und flüchtig sollst du sein! — das macht ihn schuldig gegen den Paradiesischen, den er liebt. Sein scheues Wesen erregt Furcht — so mordet er, was ihn in zarter Scheu und Ehrfurcht hielt. Um nicht mehr liebend folgen zu müssen, um ein Dasein zu erlangen, um Gott zu loben: mordet er die Liebe, die ihn zum Schatten machte. — — Aber es gelingt nicht. Nichts gelingt dem Kind des Mißlingens, auch nicht der Mord an dieser Liebe. Kain küßt den erschlagenen Bruder, und sein Gewissen steht um so mächtiger nur auf gegen ihn, den echten Erben derer, die vom Baume der Erkenntnis aßen. „Ich sollte sein Hüter sein, ich hab ihn erschlagen!" Ein „Darum" scheint ungesprochen geblieben, dies „darum", das die tragische Triebfeder des Ganzen ist. Sein Mord ist Ansprung zur Befreiung und hat die Gewaltsamkeit einer opfernden Hochzeit. Jubelte er nach der Tat, sie wäre kein Mord; er aber weiß — so mißlingt die Tat. So ist er zur Flucht verflucht, ein Böser. Das stumme „darum" peitscht ihn hinaus. Todlos erschlagen! „Mutter, kein Tod kommt für mich. Mutter, ich werde wüst sein über der Erde, ein

Böser. Mutter, ich werde rennen mit schiefem Auge, ein Böser, ich werde schreien. Mutter, ich werde schreien, ich werde mich fangen in Wurzeln, ich werde fallen über die Wurzeln und schreien. Mutter, ich werde den Kopf an Gestein anstoßen, ich werde über den Sand rennen mit blutiger Stirn, mein Kopf wird schief hängen, mein Mund, und wer mir begegnet, wird schreien, sie werden, wenn ich nur lächle, wegrennen von mir und schreien. Das Licht wird mich schlagen, die Blumen, das Dunkel wird auf mich fallen, es wird mich schlagen, ich werde Schmerz haben von Speise, Worte werden mich schmerzen. Mutter, ich werde beten, kein Tod wird kommen, ich werde mich krümmen, ich werde ohne Schlaf sein und hocken, an Ecken werde ich stehen, ich werde betteln, ich werde am Boden liegen, und schleichen, ich werde gehen hinter Türen, auf Gassen singen, ich werde tanzen, kein Tod wird kommen — Mutter, ich werde verflucht sein — — — Mutter, leb wohl." Mit dieser wilden Elegie, die schon um des Beispiels willen zu dem, was über den flackernden Puls der Sprachrhythmik gesagt wurde, zitiert werden mußte, schließt das Drama. Trostlose Verzweiflung überfällt den Ungesegneten, dessen Schuld seine Rasse war. In dessen Tiefe, in die Tiefe seiner bitteren Bruderliebe aber das leuchtet, was er nach der Tat zu seiner Mutter spricht: „Denke nichts Böses von mir, ich hab ihn erschlagen."

*

Die Psychologie dieses Verhältnisses ist auf die mythische Allgemeingültigkeit gestellt, die im Drama nur sinnbildlich Gestalt erhält. Dem Werk wohnt vermöge biblischem Motiv und feinnervigem Lapidarstil eine große Kraft des „Alle-Angehens" inne. Aber man darf vielleicht doch sagen, daß es den Jüngling insbesondere angeht. Mehr als seine künstlerische Form reiht es der Umstand in die jungdeutsche Dramatik ein, daß die Jünglinge, die in seinem Mittelpunkt stehen, nicht nur Sinnbilder, sondern eben doch Jünglinge sind. Und nicht nur deswegen, weil junge Brüder mit ihrem Brudertum auch ihre rassische Differenz und deren Tragik intensiver erleben müssen, ist es eine Jünglingstragödie, sondern weil diese Tragik in der jungen Generation so grausam aktuell ist. Und eben in der heutigen, die den Gedanken allgemeinen Brudertums verklären möchte, wie nie eine zuvor, deren Sehnsucht auf Gemeinschaft geht und zugleich auf Bewußtsein, die überall sich als Hüter zu fühlen in die Welt gestellt zu sein meint.

Wer aber könnte übersehen, wie diese zur Brüdergeneration hinstrebende Jugend, in Kain und Abel tragisch gespalten, sich immer weiter von der ersehnten Harmonie entfernt. Man kann sie geradezu in zwei Rassen scheiden, zwei Grundtypen in ihr erkennen. Die Blonden, Unbefangenen, Unverbogenen, verwurzelt in der Natur, von Sonne und innerem Frohsinn hell, unbekümmert um Verantwortung und Tiefe, die mutigen, leicht banalen, ungebrochenen Kräfte der Jugendbewegung, deren Freiheitsbegriff von seiner Problematik nicht verkümmert wird und deren Tatenlust nicht am Wissen laboriert. Haben sie nicht den Abel-Zug, die Wanderer, Bündler, Freideutschen aller Art? — Da ist aber die andere Rasse mit dem Kainszeichen, die Komplizierten, Einsamen, die Gesichter schneiden, geritten werden von Dämonen, die sich ins Nichts hinübergrübeln und mit frechen Versen die Verlegenheiten ihrer Tiefe überzetern; die Rasse der Gefalteten, die sich beobachten, denen stets ein zweites Ich höhnisch über die Schultern guckt, die mit Worten und Gefühlen, mit Ideen und Paradoxen ihr Dasein verspielen, stets kritisch auf der Hut, selbstmörderischen Geistes, dünkelhaft und ichlos zugleich, die wissen um die Dualität und, ob sie nun sinnen oder schreien, ob sie den Willen preisen oder die Ergebung, das Café oder die Politik, doch straucheln und immer nur straucheln. Die „Geistigen" lieben ja nichts heißer als die „Freien", ob sie auch tausendmal um deren Untiefe, gar Banalität wissen und sie verspotten. Auf beiden Seiten drängt alles zur Vermählung der Rassen, magisch zieht es den problematischen Jüngling hin zum frischen Leben, Tonio Kröger zu Hans und Ingeborg, den Literaten zum Ursprünglichen — — mit freundschaftlichem Herzen auch sucht Abel Kains Vertrauen und Brudertum. Und was sie gemeinsam wollen, als Generation, kann nur auf ihrer Harmonie gegründet sein. Aber die Diskrepanz der Rasse, das dualistische Gesetz ist mächtiger als ihre Suchkraft und sperrt sie auseinander.

Euch gehört unsere ganze Sehnsucht, Brüder vom Stamme Abels! Wir treten in den Nächten zu euch und küssen eure Ruhe, wir verlieren uns in das Wunder eures Schreitens, wir horchen nach

eurem Herzschlag. Aber wir finden euch doch nicht, denn unsere ausgestreckte Hand zuckt, und sie erscheint euch fremdartig, und ihr tretet achtlos unsere Blume nieder und könnt das Kalb abschlachten ohne Beirrung; wir aber straucheln und geraten nur tiefer immer in das Spiegellabyrinth unserer Natur. Brüder! Wir rufen es noch lauter als ihr, aber die Angst ist in unserer Stimme. Und ob wir nach euch flehen, ob wir über euch und euer untiefes, kitschiges Denken spotten und lachen: mit jedem Wort und jeder Gebärde, mit allen unseren Fragen töten wir unseren Bruder Abel. Mit jedem unserer Sätze begehen wir Verrat und Brudermord! Wir wissen es und sind zärtlich zu denen, die wir erschlagen und stürzen davon. Das Licht schlägt uns, Worte schmerzen uns, unser Mund schreit, und falsch ist unser Lächeln.

Und sind doch schuldlos und dürfen sagen wie dieser Kain: „Denke nichts Böses von mir, ich hab' ihn erschlagen." —

Das junge Deutschland in der Schauspielkunst

Eine Rundfrage über expressionistische Darstellung an die Schüler der Schauspielschule des Deutschen Theaters

Sooft ein neuer „ismus" geboren wird, wird mit ihm ein neuer Weltgeist verkündet, von dem alles Glück und alles Heil über uns kommen werde, und es scheiden sich die Zeitgenossen in Gläubige, die sich um die neue Fahne scharen, und solche, die sich gegen alles Neue wehren, weil es dem gesunden — ihrem — Menschenverstande nicht gleich faßlich ist.

Vom Expressionismus war zunächst bei den bildenden Künsten die Rede, er griff auf die Dichtkunst über, und seit einiger Zeit mehren sich Artikel, Abhandlungen, Bücher über den neuen Stil in der Schauspielkunst, unklar die meisten, verworren und verwirrend. Noch habe ich keinen Artikel von einem ausübenden Schauspieler gelesen, und dies ist begreiflich, weil diese sogenannte Form der dramatischen Darstellung sich nicht ursprünglich mit zwingender Notwendigkeit aus ihr entwickelt hat, sondern abgeleitet von anderen Künsten, also theoretisch in unseren Kunstbezirk hineingetragen wurde. Schon aber gibt es einige — ganz wenige — Schauspieler, die, unbewußt natürlich, Führer eines neuen Ausdrucksstiles werden. Aus ihren Leistungen wird man erst, wenn sie Höhepunkte erreicht haben werden, Gesetze entwickeln, an den Wirkungen das Wesen des Stiles erkennen. Für den Lehrer, dem die Erziehung des künstlerischen Nachwuchses anvertraut ist, ist die Stellungnahme zu einer so vielbesprochenen Neu-Erscheinung von sehr bedeutender Verantwortung. Er darf sich nicht auf die in seiner Jugend erlernten Gesetze, noch auf die Früchte vieljähriger Erfahrung berufen und mit daraus folgender Erstarrung immer dasselbe lehren, sich aber auch nicht verleiten lassen, jede vorübergehende Modeerscheinung aufzugreifen. Das Werden eines neuen Kunststiles fühlen wir heute ohne Zweifel. Achtlos oder abwehrend, Augen und Ohren verschließend daran vorbeizugehen, ohne hinzuweisen auf diese Bewegung, wäre schwer zu verurteilendes Unrecht an dem kommenden Geschlechte. So sagte ich also unseren Schülern: „Neue Kräfte regen sich. Ihr steht vielleicht am Eingange einer neuen Zeit, seid vielleicht die Bringer dieser neuen Zeit. Ihr dürft Euch nicht überrennen lassen. Was wir Älteren Euch darüber sagen können, wäre nur ein verstandesgemäßes Ableiten, Erfassen und Wiedergeben. F ü h l e n müssen es die Jungen und uns von ihren Gefühlen überzeugen. Ob Ihr hellhörig seid für das Pochen eines neuen Weltgeistes, ob Ihr ahnungslos unbewußt Schaffende seid oder bewußt mitklopft, um neue Tore zu eröffnen, ob Ihr uns wirklich Neues zu sagen habt, mit einem Worte, w a s I h r f ü h l t, will ich von Euch selbst hören und daraus ergründen, ob Ihr Vorantürmer oder Mitläufer seid."

Die Antworten der Schüler und Schülerinnen in aufsteigender Reihenfolge von den jüngsten zu den älteren (16 bis 22 Jahren) und gleichzeitig von den indifferenten, ablehnenden bis zu den sich kräftig bekennenden seien hier — teilweise stark gekürzt — mitgeteilt.

Antwort der Schülerin E. B.

Ich bin noch sehr jung und daher wohl kaum geistig reif genug, um die Idee des Expressionismus vollkommen verstehen zu können; wenn ich dennoch meine Meinung dazu äußern soll, so ist es die, daß die Schauspielkunst als eine reproduzierende sich der neuen Richtung nicht anschließen kann. Ich bin weder Anhänger des Naturalismus noch des Pathos; meine Devise ist:

„Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch."

Antwort der Schülerin M. S.

. . . Unsere heutige Generation stürzt das Gewesene aus rein innerlichen Motiven. Das heißt, freie Bahn der Persönlichkeit und nieder mit der alten Richtschnur, das Kunstwerk vor allen Dingen

der Natur entsprechend dem Laienauge zugänglich zu machen. Nein, fort von der breiten Masse, die nur den Gipfel der Kunst im Wiederfinden der Form der vorhandenen Objekte sieht. Den Menschen mit der verfeinerten Seele ist das innere Schauen gegeben. Und dieser absolut psychologische Vorgang läßt sie ein Recht darauf haben, ihrer inneren Auffassung gemäß Kunstwerke zu schaffen. Da kann es wohl vorkommen, daß die Natur ihr Recht verliert, aber sich in dem Geschaffenen ein Mensch offenbart. . . . In der Malerei ist es meine Überzeugung, daß der Impressionismus dem Expressionismus weichen muß; in der Schauspielkunst, die von mir persönlich eine Stellungnahme fordert, kann ich mich noch nicht frei zu letzterem bekennen, denn ich kann mir klassische Dichterfiguren nicht expressionistisch gestaltet denken, ohne dabei die Auffassung des Dichters zu verletzen. Ein modernes Stück expressionistisch auf der Bühne wiederzugeben, ist wohl insofern viel leichter, als Schauspieler und Dichter aus einer Zeit geboren sind, und der Autor oft schon seine Menschengestalten im neuen Stil geschaffen hat. Ich kann daher nicht sagen, ob ich einmal expressionistisch auf der Bühne wirken werde, denn meiner Auffassung nach darf das Werk des Genies nicht durch die Persönlichkeit des Einzelnen an seinem vorgeschriebenen Charakter verlieren. . . . Ist die neue Strömung von ungewöhnlicher Stärke, so ist es wohl möglich, daß man in kommenden Zeiten nur ein expressionistisches Theater kennen wird und alle jungen Talente in ihren Bann gezwungen werden, soweit sie die starke Persönlichkeit besitzen, aus dem vollen Innern zu schaffen.

Antwort der Schülerin L. S.

Soviel ich mein Gefühl überblicken kann, sagt es mir, daß die Art der Darstellung absolut von der Art des Stückes selbst abhängt, daß also die altgriechische Tragödie ganz im Gefühl des Kothurns und der Schallmaske gespielt werden muß, jedes Drama im Spiel seiner Zeit, mit Berücksichtigung der Nationalität, Geschichtsepoche, Kulturstufe sowie des Milieus und der Tracht, ebenso das Schau- und Lustspiel. — Ich fühle, daß es mir nicht gegeben ist, meine eigene kleine Persönlichkeit in jeder Rolle immer wieder auszuspielen. So wäre es mir unmöglich, die Salome mit denselben Gefühlsmitteln zu spielen wie Gerfuind resp. als Viola und Vittorino im selben Kreise zu stehen.

. . . Der Zweck dieses Aufsatzes scheint mir in der Hauptsache der zu sein: — die Schülerinnen werden daraufhin erforscht, was das Tagesgespräch über den Expressionismus in ihren Köpfen angerichtet hat, und ob sie aus all dem Wirrwarr einen Weg zur Klarheit finden.

Was mich betrifft, so muß ich gestehen: Den neuen Drang, den stürmischen Kampf gegen Einfluß der Außenwelt und Wiedergabe der reinen Natur kann ich schauspielerisch nur mitmachen, wenn mir ein wirklich expressionistisches Stück zur Verfügung steht, in dem, im Gegensatz zu allem bisher Dagewesenen, die Kleidung des Gedankens in Worte, die Gestaltung der Rede wegfällt, in dem Gefühl wirklich alles und die Sprache nur Notbehelf ist. — In solch einem Stück kann die Persönlichkeit ganz aufgehen und muß das Gefühl so stark, so tiefinnerlich wie wohl in nichts bisher Dargestelltem sein, da ja nicht der Mund des Schauspielers dem Ohr des Zuhörers die Handlung gerecht macht, sondern sich vom Gefühlszentrum des einen zu dem des anderen Fäden spinnen müssen, um eine Leitung des Verstehens herzustellen, dem die bloße Andeutung zum vollständigen Miterleben genügt. —

— Wieviele solcher Schauspieler das zwanzigste Jahrhundert gezeitigt hat, und ob sich einige Zuschauer damit einverstanden erklären — bleibt abzuwarten. — Fest steht, daß das Gros des Volkes sich in den nächsten hundert Jahren mit Händen und Füßen gegen eine solche Kunst sträuben wird.

— Das fühle ich! —

Antwort der Schülerin E. B.

. . . Wie die impressionistische Auffassung den Realismus in der Kunst hervorgebracht hat, so bringt uns der Expressionismus dem Idealismus näher. Dieser sieht in der Kunst keine getreue Nachbildung der Alltäglichkeit, sondern fordert die erhöhte Wirklichkeit in der Darstellung.

Antwort der Schülerin H. H.

. . . Meiner Ansicht nach ist das Genie zu allen Zeiten einen vorwiegend expressionistischen Weg gegangen, während die Künstler zweiten Ranges auf impressionistischem Wege ihr Ziel zu erreichen suchten. Diese weniger oder nur scheinbar Begabten könnten bei expressionistischem Vorgehen leicht danebengreifen, da sie nur ein Zerrbild ihrer Zeit in sich tragen. Auf impressionistischem Wege aber werden sie immer noch eine ganz annehmbare Mittelleistung zustande bringen.

Was Expressionismus als Kunstprinzip bedeutet, kann nur dann ganz verständlich werden, wenn man ihn als den Gegenpol des Naturalismus betrachtet. Der Naturalismus bezweckte die Wiedergabe einer erfahrungsgemäß und sinnlich wahrgenommenen Natur. Der Expressionismus hingegen bedeutet die Abwendung der allen gegebenen Erscheinungs- und Erfahrungswelt zur einzelnen Seele, die Verlegung des Schwergewichts von einem Außen nach einem Innen. Das Weltbild, welches der Expressionismus schafft, ist nichts anderes als das Bild eines erregten Herzens. . . . Verinnerlichung lautet die Aufgabe, die der Expressionismus dem Schauspieler stellt. Die auf Nachbildung sogenannter „charakteristischer Einzelheiten" gerichtete Kunst des naturalistischen Darstellers hat er durch Ton und Gebärde der reinen Empfindung zu ersetzen. Wie der expressionistische Dichter, dem zu dienen er berufen ist, wird auch er, entweder — in umfassenden Konturen zeichnend — zum Bilder großer Typen werden, oder — den geheimnisvollen vielverschlungenen Wegen des Gefühls nachspürend — die verschleiert glühenden Gestalten einer Welt der Traumspiele schaffen. Wo die Gefahren einer solchen Schauspielkunst liegen, ist ohne weiteres klar: häßlich in der Erstarrung, die aus dem übertriebenen Streben nach „Größe" erwächst, und in der gespenstischen Verzerrung, von der die allzu feine Differenziertheit bedroht ist.

Eines jedenfalls schenkt der Expressionismus der Schauspielkunst: einen neuen Antrieb und neue Nützlichkeiten, Menschenbilder aus der Tiefe des Gefühls zu beleben und somit nicht nur eine Welt des schönen Scheins, sondern eines erhöhten und gesammelten Seins zu schaffen.

Antwort des Schülers F. F.

. . . Wenn ich innerlich stark empfinde, nicht auf Nebenerscheinungen achte, so nennt man mich Expressionist, Jünger der neuen Kunstrichtung; — ist es denn wirklich etwas Neues? Haben nicht schon frühere Schauspieler aus starker Empfindung heraus gesprochen, und dann im Gegensatz zum Impressionisten eine größere Wirkung erzielt? Es ist keine neue Richtung, nur eine Auffassung, die langsam zur Mode wird.

Am leichtesten werde ich als Expressionist auf der Bühne sprechen können, wenn der Dichter mit demselben Gefühl des inneren Schaffens sein Werk geschrieben hat, d. h. wenn er entweder die dramatischen Höhepunkte von Sätzen fast ohne Verbindung nebeneinanderstellt oder mir ein dramatisches Gerippe zurechtlegt, das ich während meines Vortrags zu einem Ganzen formen kann. Bis jetzt war der Schauspieler Interpret des Dichters. Das müßte ganz genau genommen aufhören. Der Schauspieler wird selbständiger Expressionist nur dann, wenn er es versteht, aus seiner Improvisation die dramatischen Höhepunkte zusammenzufassen und sie ungebunden aneinanderreihend zu Gehör zu bringen. . . . Darf der Schauspielerexpressionist überhaupt sprechen? Er dürfte ja nur Laute hervorbringen. Denn Worte, welcher Sprache sie auch sind, sind stilisiert. Daß aber aus dem innersten Schaffen das plötzliche Erleben stilisiert ist, das ist kaum denkbar. Professor Herrmann sagte in einem seiner Vorträge in der Schauspielschule: „Die Verbalsuggestion, d. h. das Wort, die Sprache ist die natürlichste Suggestion." Wo aber das Wort, die Sprache verstummt, wo das plötzliche innere Erleben den Schauspieler zu Lauten, zu Tönen oder gar zum Schweigen zwingt, da hört wohl überhaupt der Begriff Kunst auf . . . Und drückt nicht die Sprache einer guten Dichtung genug aus? Jedes Wort muß durch die Klangfarbe die tiefe Betrübnis einer bedrängten Seele ausdrücken. Das Herz muß sprechen. Als Vergleich diene der Celloton neben dem Geigenton.

Noch bin ich nicht überzeugt von einer neuen Kunstrichtung. Ich will mich nicht sträuben und mich gern überzeugen lassen; aber bevor ich keinen künstlerischen Genuß von dem „Neuen" habe,

so lange baue ich auf alten Fundamenten und genieße mehr als mancher andere, der sich von einer Mode hinreißen läßt.

Antwort des Schülers B. R.

. . . Ich habe bis jetzt immer geglaubt, daß die Dramen der Alten (Euripides, Sophokles und Aeschylus) die Grundlage der Klassiker, Romantiker und endlich mit großer Umschreibung die der Naturalisten seien, ja daß jede neue Literaturströmung unbedingt an die Alten anknüpfen müsse.

Der Expressionismus hat mich eines anderen belehrt.

Er zeigt uns klar, daß die Mutter des Dramas nicht die Lyrik, sondern der Tanz ist.

Der Tanz ist die älteste aller Künste.

Zu den Tänzen erfand man zuerst Worte; dann Szenen, endlich erwuchsen Dramen daraus, die sicherlich zuerst ohne jede Form waren, die also denen des Expressionismus sehr nahe standen.

Kann es für den Schauspieler etwas Erwünschteres geben, als expressionistische Stücke zu spielen, die ihn in wenigen Augenblicken von der höchsten Raserei zu kindlicher Verklärtheit, von gewitterschwüler Ruhe zu dämonischem Grollen überleiten, ihn in rasender Eile die ganze Skala der Empfindungen hinabjagen? Die neue Kunstrichtung führt uns der Ur-Schauspielerei wieder zu. In die Maske schlüpfen und sich ausrasen, höchstes Ideal der Schauspielerei, ausrasen, ohne an eine Form gebunden zu sein. Wird es aber auch expressionistische Dichtkunst geben? Was ist Dichtkunst? In eine Form verwandeltes Leben! Die Form ist nun aber das Entscheidende, was dem Expressionismus fehlt.

Ich habe die Empfindung, daß der Expressionismus in seiner jetzigen Form — er hat also doch eine Form? — etwas Unhaltbares ist, etwas, das der Schauspieler vielleicht als Übungsstoff verwenden kann, das andererseits aber eine so ungeheure Herausforderung an die Überlieferer unserer Dramen ist, daß es neben nur von Fakiren und anderen Gefühlsmenschen (Schauspielern) gepriesen werden wird, von den anderen aber als etwas Sinnloses, als verabscheuenswerte Geburt unserer nervösen, alles zerstörenden Generation angesehen werden wird.

Antwort der Schülerin J. C.

Es ist nur ein Wort — gesetzt an Stelle von etwas Neuem — Unsagbarem — das über die Menschen kam. —

Aber es klingt wie ein Aufschrei. — Ein Aufschrei — der aus der Einsamkeit der Menschenseele — aus der Einsamkeit von tausend Menschenseelen kam. —

Und seine stillere Ausdrucksform wurde „Expressionismus" genannt. — Es gab sehr bald expressionistische Maler, Dichter und Musiker — es gab auch Expressionisten überhaupt. — Alle diese waren — soweit sie nicht zu den Nachahmern und Lügnern gehörten — einsame Menschen — die in ihrer Verzweiflung versuchten — (nur versuchten!) die ganze Tiefe und Süßigkeit — die ganze Sehnsucht und Verworrenheit ihrer Seele — denen — die sich neben ihnen quälten — nackt vor Augen zu stellen. Die sichtbaren Ergebnisse dieser Verzweiflungstat waren Werke — tief und süß — und — verworren. — Aber die Sehnsucht sprach aus ihnen.

Eigentlich sollte man denken — in der Schauspielkunst müßte das alles in eklatantester Form zum Ausbruch gekommen sein — aber wunderlich — ein paar — ganz wenige — schüchterne Versuche wurden gemacht — werden noch gemacht — und damit hat es ein Ende.

Es scheint sehr schwer zu sein — expressionistisch zu spielen. — Vielleicht kommt es daher — weil die meisten eben doch nur spielen würden — expressionistisch spielen — genau wie sie einmal realistisch gespielt haben. — Vielleicht —

Ich glaube, es ist noch etwas anderes. —

Wenn man malt — dichtet oder komponiert — so sind das Ausdrucksmöglichkeiten eines inneren Erlebens — die unmittelbar auf den Beschauer oder Hörer wirken, ohne Vermittlung eines lebenden Wesens — von Seele zu Seele. Ein stummes — immer sehr keusches Sich-Verstehen oder Sich-Nichtverstehen. —

Der Schauspieler soll Interpret sein. — Damit nimmt er der Berührung die Keuschheit — und nimmt sie sich — und den anderen. — Davor schreckt er zurück. —

Das Alte — Unsagbare. —

Vielleicht — daß doch einmal die Einsamkeit über diese Scham siegen wird. — Oder die Liebe. — Die Liebe — zu den Menschen. Man könnte es beinahe als Christusproblem auffassen. —

Da steht ein Mensch — und gibt ihnen sein Alles preis. Ein Mensch wie sie. — Durch den Schleier seiner Worte und Gebärden leuchtet seine Seele — nein — ihre Seele. Die Seelen von tausend Menschen. — Die Menschheitsseele. Und von dieser Seele werden die Worte des Dichters bewegt — sie werden bewegt von ihrer Schönheit und ihrer Sehnsucht — von ihrer Tiefe und ihrer Verworfenheit — von allem Dunkel — und von allem Licht, das in ihr ist — wie von einem heißen — süßen — zerstörenden Sommerwind. —

Dann werden sie von selbst Musik und unmittelbare — keusche — stumme Sprache. Der Schauspieler — (ich spreche immer vom Mann — unwillkürlich — weil ich glaube — daß hier Männer Führer sein werden — aus dem einfachen Grunde — weil sie tiefere und reinere Gefühle haben als Frauen) — der Schauspieler muß nur eine Menschen-, nein — eine Menschheitsseele haben (neben der Kraft — der gesteigerten Vitalität), und die muß er in seinen Augen tragen — in seinen Händen — in der ganzen unbewußten Geste seines Körpers. — (Er darf nicht darauf bedacht sein — realistisch zu spielen — realistisch heißt nicht lebenswahr — er soll nicht das Tun der Menschen nachahmen — das wäre nichts als eine doppelte Lüge — Menschenseelen sind nichts Reales — nichts Wirkliches — sie sind fern von Menschentum — sind wunderlich verträumt — sehnsüchtig und verworren. —) — — —

Die andern aber — die — durch irgendeinen äußeren Umstand — in diesem Fall die Nehmenden sind — die werden im dunklen Zuschauerraum sitzen und werden sich quälen — und trotzdem glücklich sein. Ihnen wird sein — als ob ein helles — blendendes Licht — das süß und golden ist — und — wehtut — ihre einsamen Seelen jäh aus dem verträumten Dunkel des Zuschauerraums gerissen hat. —

Warum die Menschen sich quälen müssen — um glücklich zu sein — das gehört zu dem — Alten — Unsagbaren.

Antwort der Schülerin H. B.

Expressionismus ist etwas zum Ausdruck bringen, egal, was es für einen Eindruck macht, es ist ein Aufbäumen gegen die Natur, ein Vergewaltigen derselben, es ist Vergeistigung, ein Suchen und eine Sehnsucht nach Befreiung der an natürliche Gesetze gebundenen Persönlichkeit des inneren Menschen. Nur wer die Gabe des inneren Schauens, des geistigen Auges besitzt, wird ihn verstehen, in seinem Sinn wirken können und ihn — vielleicht — lieben. Der Idee der Phantasie sind ungeheure Entwicklungen und Ausdehnungen möglich gemacht, unabhängig von der Erfahrung. Aber nun in die Welt geschickt, werden sie die Kraft und Lebensfähigkeit besitzen, die sie in uns, für uns hatten? Die letzte Vollendung — Natur und Geist zu vereinen — ist sie nicht möglich? — und so ist auch der Expressionismus nur etwas Halbes, daher Unzulängliches. Sooft ich vor ihm stand, habe ich noch nichts Erlösendes, fast nur Qual und Grübeln und Wollen empfunden, und das große Gefühl der Befreiung blieb aus. Jeder Mensch in der Gegenwart hat in seiner Seele Fäden, die nach rückwärts und vorwärts tasten und Verbindung haben. So trägt er von allen Zeiten etwas in sich und muß daher die Möglichkeit haben, sie alle zu verstehen. — Ich stand in Venedig vor Bildern von Leonardo, Botticelli, Tintoretto, Veronese usw. mit so inniger Rührung, Ergriffenheit und reiner Freude, überfließend vor großer heiliger Liebe und Hingabe, wie ich ein annäherndes Gefühl vor keinem der expressionistischen Maler wie Picasso, Matisse, Boccioni, Chagall usw. zu empfinden imstande wäre — ebenso in der Musik und Dichtkunst — Jung Deutschlands Werke lassen mir als letzte Erinnerung doch nur Qual und Kopfweh. Trotzdem habe ich leider irgendwie einen Kontakt mit Werner Krauß, der mich aber quält und peinigt und mir nichts Gutes bedeutet, auch nicht durch das Inferno hindurch, da es mir hier kein Weg ist, sondern Ziel. Daß sie ihre Seele so wild, so maßlos in die Welt schreien wollen — oder müssen — auch damit kommen wir nicht aus unserer Einsamkeit heraus, zu der wir verdammt sind und in der wir verdammt sind, weil wir vom Atem Gottes nur gestreift sind, weil wir Menschen

sind, ein Geschlecht vom Geist und der Natur, beides in uns tragend und doch nicht fähig, es zu gleicher Harmonie zu vereinen und uns dienstbar zu machen. Letzten Endes regieren die geheimen Kräfte uns, nicht wir sie, und darum ist Expressionismus uns:

Ichverlösung, Persönlichkeitsbefreiung — nur bedingt und auch nicht grenzenlos — bis zur letzten Erfüllung und Vollendung.

Antwort der Schülerin E. W.

Den Expressionismus gab es in der Schauspielkunst fraglos schon immer. Sich seiner bewußt werdend und zur Kunstrichtung erhoben, stellte er sich in schroffen, nun auch äußerlich sichtbaren Gegensatz zur bestehenden Form, d. h. zum Realismus und Naturalismus. Seine Anhänger konnten die weiteren Konsequenzen ziehen, seine Tendenz weiterverfolgen. Mit dem Moment, wo programmatisch jede Rücksicht auf das Augenscheinliche abgelehnt wird, wo an Stelle der Nachahmung das Symbol treten soll, erscheint der Expressionismus als eine revolutionierende Neuerung, die außer neuer Schaffensart auch neue Ausdrucksweisen findet.

Um eine Definition zu geben: Expressionismus ist das Bestreben des Künstlers, seine Gestalten unbeeinflußt von dem Augenscheinlichen, rein aus seiner Phantasie heraus zu schaffen. Ihm gegenüber steht der Impressionismus, dessen Vertreter die Rolle zunächst einmal mit dem Verstand erfassen und durcharbeiten. Ich möchte den Expressionisten mit einem Maler vergleichen, der ganz unter dem Eindruck seiner Idee, fast somnambul, in flüchtig skizzierender Art eine Zeichnung hinwirft, deren kolossale Wirkung ihn später vielleicht selber überrascht. Natürlich liegt hier die Gefahr sehr nahe, grotesk zu werden. — Der Impressionist hat nicht die Sicherheit im Entwurf. Er erkämpft seinen Erfolg in mühsamer Arbeit. Er sucht den Typ seiner Rolle und studiert ihn. Er braucht Modelle, die er oft vielleicht nicht findet, und quält sich um eine kleine Geste, einen Ton, den er selber nicht hat . . . — So stehen sich beide Richtungen fremd und feindlich gegenüber, und ihre Vertreter müssen als Individuen die denkbar schärfsten Gegensätze sein. Daraus ergibt sich die verschiedene Wirkung auf den Zuschauer. Auf der einen Seite verständnisloses Staunen, auf der anderen flammende Begeisterung und umgekehrt. Das entscheidet natürlich nicht über Wert und Unwert, denn dann würde es den Anhängern des Expressionismus traurig ergehen. Das große Publikum hat kein Verständnis für Vorgänge, die es logisch nicht mehr erklären kann. Und da der expressionistische Schauspieler ein Mensch von ungewöhnlichen Empfindungs- und Phantasiekräften ist, wird seine Phantasie oft mit ihm durchgehen und sich in Sphären bewegen, die dem größten Teil der Zuschauer unerreichbar bleiben. Merkt das Publikum die Überlegenheit des Schauspielers, fühlt es sich persönlich gekränkt; merkt es überhaupt nichts, findet es den Schauspieler unbegabt und unmöglich. Verurteilt wird er auf jeden Fall, — bis auf den Beifall der wenigen, die ihm menschlich nahe stehen. — So hat der Expressionismus anscheinend wenig Entwicklungsmöglichkeiten, obgleich er meines Erachtens künstlerisch über dem Impressionismus steht.

Nun ist allerdings in der Praxis die Grenze zwischen beiden Kunstrichtungen nicht so scharf markiert. Es gibt nur ganz wenige reine Expressionisten, weil sich kein Mensch ganz von dem Einfluß des Geschehenen freimachen kann. Unbewußt nimmt man die Gesten seiner Mitmenschen an und kopiert sie. Und selbst wenn wir behaupten, eine Rolle nur aus unserer Persönlichkeit geschaffen zu haben: die Persönlichkeit erwarben wir durch Erleben, und das Erleben steht in enger Beziehung zur Umwelt. Da ist die Verbindung also von vornherein vorhanden. Nur ist die Wirkung eine sekundäre. Umgekehrt haben wir es beim Impressionismus auch nicht mit einer photographisch getreuen Nachahmung menschlicher Gefühlsäußerungen zu tun. Hier ist der Künstler vor die Aufgabe gestellt, die gesammelten Mosaiksteinchen mit Hilfe seiner Individualität zu einem monumentalen Ganzen zu verschmelzen. Man könnte also auch sagen, daß der Unterschied zwischen beiden Kunstrichtungen darin besteht, daß die eine sekundär, die andere primär aus dem Leben schöpft. So sind Expressionismus und Impressionismus die Koordinaten, die die Stellung des Schauspielers bestimmen.

. . . Ich glaube, daß der Expressionismus auf der Bühne nur eine Einzelerscheinung bleiben wird. Es ist schade, denn das Theater bekäme einen ganz neuen Reiz — wenigstens einen für

unsere Generation neuen, denn zur Zeit der Stegreifschauspieler mag es ähnlich gewesen sein. Der Schauspieler würde weniger Interpret als selbstschaffend sein.

Die momentane Neigung zum Expressionismus lehrt uns, daß wir in der ewig pendelnden Bewegung der Kunst den Kulminationspunkt zwischen real und ideal überschritten haben. Es wird auch wieder eine Zeit kommen, wo wir mit derselben Begeisterung dem Realismus das Wort sprechen. Das Wesentliche bleibt nur, daß wir uns vorwärtsbewegen und nicht stehen bleiben.

Antwort der Schülerin E. J.

Wir kommen aus der Epoche der wissenschaftlichen Eroberungen, dem Zeitalter der Objektivität, in dem nur das sinnlich Wahrnehmbare, das Empirische galt. Für alles, was irgendwie an Abstraktes, an die Geheimnisse der Seele rührte, war kein Raum; man kam zur Negation der Seele. Aber die Mystik erwacht wieder in den Menschen, mit ihr die Erkenntnis von der Flucht der Erscheinungen und von der einzigen Sicherheit: unserer Seele. Mit dieser Erkenntnis erwachen die uralten Elemente der Kunst, und es ist das größte Glück unserer Zeit, daß man in der Kunst bestrebt ist, sich des Äußeren zu entledigen. In der Dichtkunst und den bildenden Künsten werden alle Zufälligkeiten der Realität zugunsten des Wesentlichen, Absoluten gestrichen. Es liegt also nahe, daß auch die reproduktiven Künstler, vor allem die Schauspieler, einen ganz anderen Ausgangspunkt für die Art ihres Schaffens als bisher finden. Das neue Drama insbesondere fordert Schauspieler, die, ohne genötigt zu sein, sich von außen typische Merkmale heranzuholen, von innen heraus eine Gestalt neu beleben, nur ihr Wesentliches zum Ausdruck bringen. Der expressionistische Schauspieler wird eine Dramengestalt nicht so darstellen wie sie wäre, wenn sie unserem Leben angehörte, sondern er wird bestrebt sein, sie von den Attributen der Alltäglichkeit zu befreien, um sie auf die Formel des Ur-Menschlichen zu bringen; sie wird auf mystische Weise aus ihm entstehen, ohne Eindrücke von außen. Von allen reproduktiven Künstlern ist der Schauspieler am meisten der Gefahr des rein naturalistischen Schaffens ausgesetzt . . . Bei dem expressionistischen Schauspieler wird der Intellekt hinter der Intuition zurücktreten; der impressionistisch schaffende Künstler wird weit mehr aus der Bewußtheit heraus die Dramengestalt neu beleben; Psychologie steht bei ihm im Vordergrund, während bei jenem der Vorgang des Schaffens an die geheimsten Tiefen seelischer Vorgänge rührt. Es ist dies der Gegensatz, der auf die letzten Ursprünge menschlicher Künstlerschaft stößt. Aber rein als Ausdruckskunst kann die Schauspielkunst etwas Prophetisches, Göttliches werden, ganz dem Unzeitlichen zugewandt, fern allem Alltag; auf diesem Wege kann der Konflikt überwunden werden, der so oft entsteht, zwischen irrealen künstlerischen Absichten des Dichtes und einer rein naturalistischen Wiedergabe.

Um das innerlich Wesentliche einer dramatischen Gestalt zum Ausdruck bringen zu können, ist es das wichtigste für den Schauspieler, immer tiefer in seine eigene Wesenheit hinabzusteigen, seine Seele zu kultivieren, zu schöpfen aus Musik, Plastik, Malerei. Eine Toccata von Bach, eine frühmittelalterliche oder eine Barlach-Plastik, Porträts von Meidner oder Kokoschka, alles kann ihm nur immer wieder Hinweis sein, daß es einzig darauf ankommt, das Wesentliche zusammenzufassen, alles irgendwie Unnötige auszulassen. Gerade für den Schauspieler ist die Gefahr der Veräußerlichung eine so große; daß er sein Innenleben vertiefe, scheint mir viel wichtiger, als ewig bemüht zu sein, Impressionen zu haben oder Psychologie zu seinem Ideal zu machen.

Alles hängt heute davon ab, wie stark sich die junge Schauspielergeneration dem Neuen gegenüber zeigen wird, wie viele von ihnen fähig sein werden, das alles beherrschende Erwerbsprinzip von ihrer Kunst fernzuhalten, wie viele von ihnen die ideellen Werte über alles Materielle stellen können und so davor bewahrt bleiben, die Schauspielkunst zu einem Beruf herabzuwürdigen, der die Reinhaltung ihres inneren Menschen gefährden müßte. Mir fallen die Worte von Maurice Denis ein: „Eine Renaissance wird hauptsächlich nicht durch vollkommene Werte hervorgebracht, sondern durch die Kraft und die Einheitlichkeit des Ideals bei einer jungen Generation." Ich weiß, daß es noch nicht viele junge Menschen gibt, denen der Expressionismus aus dem Herzen kommt, und wenn er einmal Mode geworden sein wird, wird die große Manie des Nachläufertums entstehen. Vermutlich ist die Zeit nicht mehr allzu fern, wo man an jeder Straßenecke den Schlag-

wörtern des Abstrakten und des Wesentlichen begegnet, denn der Bildungssnob, der sich immer im richtigen Augenblick um alles Neue schart, hat bereits den Expressionismus zu seinem Liebling ausersehen.

Mir scheint, daß man überhaupt durch den Naturalismus in der Kunst gegangen sein muß, um auf ehrliche Weise von innen heraus zum Expressionismus gelangen zu können. Einer späteren Generation mag das überflüssig sein. Aber für uns Junge, die wir immerhin noch auf der Grenze zwischen Im- und Expressionismus standen, scheint es mir der natürliche Weg. Es mag das ein stark subjektives Empfinden sein, denn ich weiß, wie mich von 18—21 Jahren alle naturalistische Dichtung, impressionistische Malerei und der Monismus ausfüllte, bis ich dann eine innere Leere empfand und mir langsam das Wesen expressionistischer Kunst zusammen mit meiner eigenen Verinnerlichung aufging. — Wo bei einem Schauspieler die innere Notwendigkeit fehlt, wird es bald offenbar, denn das Gefühl ist Richter und Lenker in der Kunst, und wo expressionistisches Schaffen nicht aus persönlichstem Erleben kommt, wird es zur Farce. —

Der echten expressionistischen Schauspielkunst eröffnen sich große Möglichkeiten: Das edle Pathos, die große Gebärde, die jedes Unnötige unterdrückt, alles auf ihren inneren Sinn ausnutzt, werden zu ihrem Recht kommen.

Eine neue Lebensauffassung, eine neue Kunst bricht an, und der expressionistische Schauspieler, der davon absieht, seine Objekte in ihrer Zufälligkeit darzustellen, der nicht mehr von dem Prinzip ausgeht, sie und sich zum Echo seiner und ihrer Zeit zu machen, sondern das Innerlich-Wesentliche, das Metaphysische einer Dramengestalt neu aus sich von innen zu gestalten, wird mit demselben Recht schöpferisch tätig sein an der Renaissance der Kunst wie der produktive Künstler. —

So weit die Schüler. Ich will keine Kritik daran fügen, auch für heute keine persönliche Stellung nehmen, glaube aber anerkennen zu dürfen, daß viele dieser Antworten, gemessen an dem heutigen Stande der Bewegung, klarer sind als das meiste, was wir bisher darüber gelesen haben, und darum hoffe ich, daß diese Schüler ihren Weg mit offenen Augen gehen werden. Nicht daß ich eine Gewähr für ihr Talent als ausübende Künstler darin erblicken würde. Die Gabe des Erfassens und die Kraft der ausdrucksvollen Wiedergabe sind himmelweit verschiedene Dinge, sonst wären ja alle geistvollen Leute gute Schauspieler. In der Werkstatt zeigt sich, was man kann. Darum darf auch der Gang der schulmäßigen Ausbildung, zuvörderst auf beste technische Vervollkommnung gerichtet, nicht geändert werden. Das Bedeutungsvollste und Schwierigste des expressionistischen Problems haben die jungen Menschen instinktiv erfaßt: den metaphysischen Zug, der, wie Ernst Cassirer in seinem Buche „Freiheit und Form" sagt, „an allen großen Wendepunkten der Deutschen Geschichte herausgetreten und sichtbar geworden ist".

Berthold Held.

Porträts junger Schauspieler

Ernst Deutsch

Man tritt aus der Unendlichkeit in ein Zimmer, aus der Welt auf die Bühne. Man fühlt sich ein wenig den drei Dimensionen in eine erregende Fläche entrückt, in diesem dreiwandigen Raume; man ist noch ein wenig feucht von der Luft draußen — hier weht es trocken, scharf und wie Ballung von Abstraktionen —, die Stirn ist ein wenig feucht noch, darum muß man die Brauen ein wenig hochwölben. Meistens ist man schwarz gekleidet, dann sehn einen die andern nicht so an, und empfinden einen stärker. Aber es sitzt schon in den Mundwinkeln. Man sträubt sich noch, man wirft den Kopf — nein, wirklich: man wirft das dunkle Haupt gegen die Tür zurück, die Füße schieben sich um Millimeter vor, widerstrebende, aber man strebt zurück, das Haar schüttelnd, steil entwurzelt — aber da zucken die Mundwinkel schon; da glühn die Augen eines Besessenen, noch einmal zieht man die Lippen auf den Zähnen — die sind sehr hart — ganz breit, dann brechen sie auf: und Worte strömen, sprudeln, quirlen, heben sich übereinander.

Dieser Moment ist unerhört wichtig, er selbst lehrt uns, daß er es ist, und immer wieder erleben wir ihn, nachzuckend bis durch die fernste Geste in die letzte Fiber, mit, wie Ernst Deutsch die Bühne betritt. Er ist jedesmal wie eine Erscheinung; er ist eigentlich schon da, und manifestiert sich nun; ein Stück des Dramas, ein Element des Lebens. Und wenn er beim Aufgehn des Vorhangs schon auf der Bühne steht, ist eine Lücke um ihn — sei er Kain oder Moritz Stiefel — auch die andern fühlen sie: es war eben noch sehr dunkel, es war beinahe das Nichts.

Jede Rolle ist eine vorgefaßte Überzeugung, und es fragt sich für den Wert des schauspielerischen

Werkes, wie nahe sie der Wahrheit kommt (auf einem Wege, der unaufhörlich von der Wirklichkeit bedroht ist). Es gibt kein bestimmteres und stärker bestimmendes Vorurteil als das Ich, die individuierte Person —, das Vorurteil des so Seins, des Seins, der eignen Natur. Nicht ein schwaches, vertauschbares, wandelbares Ich kann Schauspieler sein, ein unerhörtes Selbstbewußtsein erst ermöglicht den Schauspieler, nur eine besonders dichte seelische Substanz ist so variabel, nur ein Held kann spielen. Ernst Deutsch ist ein Naturwunder, das seiner bewußt ist. Sein Instinkt weiß, was er vermag —, das macht diesen Schauspieler so elastisch.

Darum ist die Rolle, in einem ganz besondren (und besonders starken) Sinne, sein Erzeugnis; und die Worte, die strömen, sprudeln, quirlen, sich überheben —, sind sie denn überhaupt gelernt?

Aber er beherrscht sie ja —, sie, die unter allen seinen Ausdrucksmitteln die einzige Waffe sind; denn sein Gesicht steht unter zu starkem seelischen Druck für eine Aktion, es kann nur entwaffnen, und sein Körper ist zu gespannt für die gefällige turnerische Leistung. Die Worte aber, die sein Herz — immer am Springen, immer in der äußersten Not, immer ausbrechend nach dem Zögern — gebiert, die werden Peitschenschläge mitunter: wenn er, als „Sohn" in Hasenclevers Drama, dem Vater „Was geht mich dein Haar an" ins Gesicht haut. Oder er hat als Mortimer eine Szene, in der er mit Leicester spricht; immer schneller, immer hastiger, immer schwirrender, seine Sätze, ein Lasso, ein geschwungnes Band, umwirren, in dessen Rede verknotet, den andern —.

Sein Mortimer, in dieser einen Szene gewaltig und nicht zu übertreffen, ist die geringste seiner Leistungen. Darum wäre es falsch, ihn nach ihr zu werten, und darum ist es am leichtesten, ihn in ihr zu erkennen. Was fehlt seinem Mortimer? Was seine andern Rollen adelt: es mangelt die gängige Idealität in seinem Pathos. Er brennt viel zu sehr, um breit und senkrecht zu leuchten. Er leidet viel zu sehr, um einfach zu begeistern. Sein „Pathos" ist gepreßt, erpreßt sogar, ist menschlich, unheroisch, oder vom Heroismus allwärts geöffneter Hysterie, der zu folgen gewiß ein Wagnis ist. Er ist viel zu sehr nach außen gewandter Geist, um jugendlicher Held oder Liebhaber zu sein. Er trägt als Mortimer ein Wams, und trägt es gut, und die Frauen finden wohl, daß er schön sei darin, aber sie mißverstehn ihn: er ist von innen nackt. Sein Spiel deckt die große Blöße seiner Seele. Er trägt ein Wams, aber er ist nicht ritterlich im Sinne einer Kaste. Wenn er Hamlet wäre (als den ich ihn sehn möchte), dann wäre er unprinzlich (er ist auch in der Tat so wenig ein Nachfahr Kainzens wie ein Verwandter Moissis), er wäre nicht Hamlets Sohn und Claudios Neffe, sondern ein zentrierter Hause intellektuelles, moralisches Leid, ein Bündel Seelennot. Er hat nicht den Ehrgeiz des Virtuosen, Individualität zu markieren — der allzuleicht aus Nüancen Mätzchen macht. Er hat, der ganz Geballte, den Ruhm der Namenlosigkeit; er ist der Sohn, der Bettler, ist etwas so viele schon im Klang des Namens Bedeutendes wie Kain; daß er einmal Moritz Stiefel heißt, ist fast ein Versehn und belanglos, er ist der Knabe. Und als Oswald — wir müssen uns besinnen, daß er weiter Alwinz heißt. Er ist auch hier der Gezeichnete, seine Wünsche sind Schreie aus der Menschheit, seine Angst — nur ihm glaubte ich bisher die Krankheit und noch mehr. Wenn er, ganz Individuum aus einer sozialen Befreiung, von Paris und den wilden Ehen zu Pastor Manders spricht — wir wissen, warum dieser grade krank wurde, befallbar ist; dieser Oswald hat sich weit über Ibsens Meinung hinaus exponiert. Und wenn er als Mortimer auch ein wenig davon befangen schien, daß um ihn die Staatsaktionen und Privatangelegenheiten des englischen Hofes geschehn, so stärkt er, was bei Ibsen eine Legende des bürgerlichen Lebens ist, das Unprivate, Überkasuistische, das Gültige. Da fliegt der Staub von den Resten des Naturalismus'.

Aber es ist dann sohn keiner mehr; und in der Tat ist Deutsch der Schauspieler des neuen Stils, des Supernaturalismus' (jenseits des Naturalismus' stehend also, wie Strindberg alle Möglichkeiten Ibsens und Wedekind manche Hauptmanns längst erschöpft hatte); der Schauspieler des Expressionismus' (man schämt sich des zertretnen und mißbrauchten Namens schon, und vermiede ihn, sähe man nicht, daß Konsequenz seiner Lehre der Aktivismus ist).

Aber zu allem fehlt das letzte Wort. Wer ist er, Ernst Deutsch? Er hat, wenn er den Schlag eines endgültigen Satzes schnell, scharf, schöpferisch, vernichtend sagt, eine Bewegung der parallel ganz gerade vorgestellten Hände; er stößt, er schlägt sie an sich vorbei durch die Luft, er zerschneidet die Luft, er trennt, mit dieser Geste, Welten: sinnliche Leidenschaft des Absoluten. —

Wer ist er? Der Sohn, der Bettler, Jüngling und Leidender? Er ist Stimme des inneren Gebotes, er ist Träger, leidender und brennender, der Idee, in inbrünstiger Passion bricht vor Einsamkeit seine Stimme, der Schmerz grenzenloser Gütigkeit, verraten und gesteigert zu fanatischer Aktion, wirbt, rührend versucherisch, um Gemeinschaft. Er ist Besessenheit und Fanatismus, der Sohn, der Bettler, alles Leidende und Gepreßte, ist Untergang und Rebellion, ist mehr: in Fanatismus ein Geschlecht, die Jugend, die eine — und die wichtigste — ganze Seite des Menschen: siehe, ein Mensch.

Rudolf Leonhard.

Paul Graetz

Zuerst beim Steinrück-Gastspiel in Frankfurt a. M.

Der Einsame von Johst.

Zwei sehnsüchtige Arme ziehen einen kleinen Körper. Grabbe dem Freunde nach über die Bühne. Ein phantastischer Musikus (E. T. A. Hoffmann) krächzt an Spießern vorbei durch den Ratskeller. Mit Grabbe allein am Tisch. Sie saufen. Das Licht der Tischlampe und das Dunkel des Zimmers reißen sich um die beiden Gesichter, zerreißen sie. Der Dichter phantasiert, der Freund hört verliebt. Grabbe gröhlt, der Freund gröhlt mit. Versoffene Stimmen fließen ineinander zum heisern Klaglied der Kreatur. — Ich heulte mit. — Beide Schauspieler gleich erschütternd. Steinrück ist Maßstab. Ich wurde auf Grätz aufmerksam.

Verschiedene Chargen: Ein Knecht, der alte Herr in „Liebe", ein deutschromantisch grünspanjungnickelisches Dorfschul- oder Schneidermeisterlein. Also ein ausgezeichneter origineller Chargenspieler und nicht einmal, wie ich erst befürchtete, ans Jüdische gebunden. Ein ausgesprochener Chargenspieler. Stücktragende Rolle natürlich ausgeschlossen.

Ich verfiel in den alten Fehler des kritischen Theaterbesuchers, die Fähigkeiten und Möglichkeiten eines Schauspielers nach dem doch begrenzten Umfang der bisher von ihm dargestellten Rollen einzuschätzen und damit zu unterschätzen. — Der Weibsteufel der Höflich, Diegelmanns erstes Auftreten als Lear in Berlin, Bassermanns Brutus und Egmont, des treuen Winterstein Jago, die Kassandra der Heims beim Schweizer Gastspiel zeigten u. a. das Falsche dieser Festlegung des Schauspielers. —

Es war also auch hier falsch.

Der Kassierer, die Hauptrolle in „Von Morgens bis Mitternacht" von Kaiser. — Dieses stärkste der mir bekannten Stücke des Dichters war kein Erfolg in Frankfurt. Natürlich; denn die maßgebenden Kunstrichter gehören zur absterbenden Generation, die sein schnelles Tempo nicht mithalten kann. Zweite Vorstellung. Klöpfer erkrankt. Grätz springt ein. Grätz hatte das Tempo. Grätz hatte den Rhythmus. Der alte Kassierer saß da eingetrocknet, verdorrt von der täglichen Arbeit. Eine Mechanik. Die Dame tritt ein. Der Mensch wacht auf. Der Mensch steht auf. Die Tat. Auseinandersetzung mit der Dame. Flucht im Schnee. Ein Mensch. Der Mensch blüht auf in all seinen Farben. Nicht ein Kassierer Lehmann, der uns Deutsche in der ganzen Welt unbeliebt macht. Nein! Der Mensch! In seinen Farben. In seinen Nöten. Der Mensch, der aufspringt aus der Familie, von der täglichen Erbsensuppe. Der Mensch aufrauschend aus seinen Tiefen. Der Mensch, der Jäger auf der Jagd nach dem Leben. Sechstagerennen. Der Mensch brüllt. Ödipus über den Massen. Karl Moor. Ein Held. Ich spüre starke Kräfte, eine erste Kraft, vielleicht ein Protagonist. Wir haben wenige. Kein Chargenspieler. (Mißverständnisse zu vermeiden: Zwischen Hauptrollen- und Chargenspielerei besteht selbstverständlich kein Wert- sondern nur ein Artunterschied.)

Habe ich mich geirrt?

War die überraschende Buntheit, der Glanz der Darstellung nur einmalig, wie das Rad des Pfaus, der sich nie steigern, nie zu neuer Überraschung auftun kann?

Wir werden sehen. Hier wäre namentlich die Möglichkeit einer Ergänzung von Pallenberg durch einen jungen Schauspieler für jugendliche Rollen. — Ein junger Schauspieler. Ein Künstler im Geiste unserer Generation.

Gustav Adolf v. Wangenheim

Erich Ponto

Als er vor fünf Jahren an das Dresdner Schauspielhaus kam, kaum mittelgroß, mit allzu langen Armen, so mager, daß man ihm die kleine Gage anzusehen meinte, schlotterig, war der erste Eindruck: Provinz. Er ist seither nicht größer geworden, die Arme nicht kürzer, die Backen nicht voller, und schlottern auch die Hosen nicht mehr, in seinem Wesen scheinen noch mehrere Falten locker zu sein, aber Provinzielles kann ihm keiner nachsagen. Ponto hat es durch Karikatur überwunden. So hat er auch die langen Arme, die unscheinbare Gestalt, den noch knabenhaften Kopf mit hellgrauen Augen überwunden, indem er all dies betonte, übertrieb. Schauspielerische Wirkung bleibt ja immer an Leiblichkeit gebunden. Es gilt, Entschlossenheit zu seiner äußeren Erscheinung zu beweisen. Nicht beschönigen, maskieren, vertuschen zu wollen, sondern zum Charakteristischen zu erheben, zur Eigenart herauszubilden, ernst oder komisch, aber entschieden, mit Selbsterkenntnis. Ponto wählte den komischen Weg. Er ist heute einer der Besten auf Deutschlands Bühnen.

Seine Stimme knarrt ein wenig, der Kopf pflegt irgendwie zu groß zu sein im Verhältnis zu der schmalen Brust. Setzt er sich eine blonde Perücke auf, womöglich gescheitelt, zieht sich einen Bratenrock an, so ist der lächerlichste Bürger fertig. Er kann schüchtern oder moralisch entrüstet sein, gutmütig oder gallig, er leuchtet dann so von geistiger Beschränktheit, daß man geneigt ist, ihm alles zu verzeihen. Er versteigt sich fast nie ins Groteske, läßt vielmehr dosierte Humore schimmern, ein Realist. Seine Karikaturen sind scharf durch klaren Umriß, nicht durch ätzenden Hohn; im Gegenteil, sie bewahren stets einen Rest von Seele. Sogar der Dummheit läßt er einen Glanz von Poesie übrig, irgendein Zittern der Stimme einmal, einen rührenden Blick. Etwas rein Menschliches, das vom Intellekt nicht abhängt. Eine Spur von Kitschempfinden, die er unmißverständlich ironisiert. Jene Spur von Kitsch, die unabweisbar wirkt, gleichviel ob Seifenplakat, Operettenschlager oder Film, denn sie ist wie mystische Erbschaft in aller Blute. Er ironisiert sie, aber keine Witzigkeit bringt sie ganz um. Sie hat sich in göttlichste Kunstwerke auch schon gerettet.

Die Hasenherzen und die ramponierten Abenteurer spielt Ponto so rührend komisch wie wenige. Die Schwächlinge, die Bedrückten, die Mitleidheischenden. Wenn er als Schluck die Silhouette der Prinzessin schnitzelt und ein Abendessen vorgesetzt bekommt, gerät er außer Rand und Band vor Dankbarkeit, seine Unterwürfigkeit wird die eines Kindes, und in dem alles lockernden Sturm momentanen Glücks funkelt plötzlich auch die Eitelkeit des „künstlichen Menschen" höchst kokett. Als Schneider Wibbel beginnt er mit dem Wirtshauskrach gegen Napoleon, spindeldürres Schneiderlein in Bürgerwehruniform, drolliger Heros, der sich mächtig aufputschen muß, um sich selbst zu imponieren. Als Schelmuffsky renommiert er herrlich von seinen Reisen, und ist doch jämmerlicher Schelm dabei, armer Wicht mit zerzauster Seele. Elend geprügelte Kreatur glüht ihm aus dem Blick. Das Haar hängt ihm in Strähnen über Ohren und Hals wie den Busch-Lausbuben oder eher noch den hageren, zerfetzten Figuren des vergessenen Toepffer. Naseweisheit untermalt er mit geheimer Anmut, wenn er Shakespearesche Bediente macht. Sein junger Schäfer vom böhmischen Strand, den arkadischen Kranz auf dem Flachshaar, ist erschütternd selig in wunderbarer Dummheit und Freundlichkeit, mit hilflos erdvogelhaft flügelnden Bewegungen, das innigste Menschentier auf Gottes schöner Wiese. Allen Sonderlingen, alten und jungen, leiht er Masken und Wesen. Den Eulenbergschen Knurz, das Silberhaar stachelig gesträubt, Knurr und Kauz, bildet er wie eine Studie zu den Molièreschen Gestalten, die seiner warten. Er ist Spiegelberg und Wagner, Totengräber und Nrar, ein stets Verwandelter, im Spieltrieb Beglückter.

Er hat ursprünglich Apotheker werden sollen, stand schon als Lehrling hinterm Pult im vielwürzigen Laden. Aus dieser Zeit behielt er anscheinend die Kunst sorgfältiger Dosierung. Er übt sie instinktiv, aber mit erfreulichster Exaktheit. Feinheit allein bestünde im Rampenlicht schwerlich ohne Deutlichkeit. Wie er jede Silbe klar konturiert, so ist jede Figur, die Ponto spielt, in sich Abgeschlossenes und lebhaft Modelliertes. Präzisionsarbeit gestaltender Phantasie.

Camill Hoffmann

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

Ricarda Huch

DAS LEBEN DES GRAFEN FEDERIGO CONFALONIERI. 6.—8. Tausend. Geheftet M. 5.—; in Halbleinen M. 8.—.

DER KAMPF UM ROM. Historischer Roman. 4. Auflage. Geh. M. 5.—; in Pappband M. 6.50.

DER GROSSE KRIEG IN DEUTSCHLAND. (Roman aus dem Dreißigjährigen Kriege.) Drei Bände. 7.—9. Tausend. Geheftet M. 10.50; in Halbleinen M. 22.—.

MENSCHEN UND SCHICKSALE AUS DEM RISORGIMENTO. 3.—5. Tausend. Geheftet M. 4.—; in Halbleinen M. 7.—.

MICHAEL UNGER. Des Romans „Vita somnium breve" siebente Auflage. Geheftet M. 5.—; in Halbleinen M. 8.—.

VON DEN KÖNIGEN UND DER KRONE. Sechste Auflage. Titel- u. Einbandzeichnung von Walter Tiemann. Geh. M. 4.50; in Pappe M. 7.50.

WALLENSTEIN. Eine Charakterstudie. 4.—6. Tausend. Geheftet M. 3.—; in Leinen M. 5.—.

LUTHERS GLAUBE. Briefe an einen Freund. 6.—10. Taus. Geh. M. 4.—; in Pappband M. 6.50.

Alfred Mombert

DIE BLÜTE DES CHAOS. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 5.—.

DER GLÜHENDE. Geheftet M. 2.—; geb. M. 4.—.

DER SONNE-GEIST. Geheftet M. 2.—; gebunden M. 4.—.

DER HIMMLISCHE ZECHER. Gebunden M. 2.50.

AEON. Dramatische Trilogie.

I. Aeon der Weltgesuchte. Sinfonisches Drama. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 5.—.

II. Aeon zwischen den Frauen. Drama. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 5.—.

III. Aeon vor Syrakus. Drama. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 5.—.

DER DENKER. Gedichtwerk. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 5.—.

DIE SCHÖPFUNG. Gedichtwerk. Geheftet M. 4.—; gebunden M. 6.50.

TAG UND NACHT. Gedichte. Geheftet M. 2.—; gebunden M. 4.—.

HUGO BALL

FLAMETTI oder VOM DANDYSMUS DER ARMEN

ROMAN

Preis geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 7.—

Flametti: das ist der Häuptling eines wohlrenommierten Varieté-Ensembles — eine Mischung von Subalternbeamter und Cowboy, von Taschendieb und Ekstatiker. Ein Mann, der es ernst meint mit seinem seltsamlichen Beruf, der in seine Couplets mit dem Temperament eines grossen Bühnenkünstlers hineinwächst, der während der Proben zu einem Indianer-Monstre-Schaustück begeistert seinen Haushalt in einen Wigwam verwandelt, so stilecht, dass einige europäische Moralbegriffe dabei in die Brüche gehen. Es strahlt eine so tierwarme Atmosphäre von Flametti und seinem Volk aus, dass der Leser unwillkürlich seine Intelligenz umstellt, Maßstäbe ausser Kurs setzt, die er im täglichen Leben sorgsam behütet, Ehrbegriffe empfindet, die nur in finstersten Jahrmarktswinkeln Geltung haben. Ball erzählt das mit einer so ursprünglichen Frische, dass man die kunstvolle Ueberlegenheit vergisst, mit der der Leser gezwungen wird, sich auf den vom Dichter gewünschten Gesichtswinkel einzustellen. Man ist geblendet von dem wilden Glanz der Rummelplätze, von buntglühenden Laternen und raucherfüllten Biersälen, in denen sich Flamettis Schicksal vollendet — getrieben von den absonderlichen Kräften einer Seele, deren seltsame Landkarte der Dichter in einer sehr gegenständlichen Prosa, voll überraschender Wendungen und diplomatisch bekleideter Entgleisungen anteilvoll erschliesst.

ERICH REISS VERLAG — BERLIN W 62

DAS FORUM

Herausgeber: WILHELM HERZOG

Heft 1 des dritten Jahrgangs erscheint im Oktober 1918

Das FORUM wird sich zunächst nur kulturkritischen, literarischen und künstlerischen Arbeiten widmen.

DAS FORUM will auch künftig — im Sinne Nietzsches — eine Tribüne sein für alle guten Europäer.

DAS FORUM wird — wie bei seiner Gründung vor vier Jahren — danach streben, die kleine Gruppe der radikalen Denker und Künstler mit den wenigen ernsten demokratischen Köpfen in Deutschland zu vereinen.

DAS FORUM wird kämpfen gegen jeden Quietismus im öffentlichen Leben, in der Literatur und in der Kunst.

DAS FORUM wird — wie mit Scheinwerfern — alle Gebiete des öffentlichen Lebens beleuchten, vor allem die geistigen und literarischen Strömungen: Wissenschaften, Theater, Presse, wirtschaftliche Zusammenhänge.

DAS FORUM wird weniger Wert legen auf umfangreiche, gelehrte Artikel, als vielmehr auf sehr knappe Essays, äusserst zusammengedrängte Analysen.

DAS FORUM wird danach trachten, vordringliche Macher auf wissenschaftlichem, literarischem oder theatralischem Gebiete als das zu bezeichnen, was sie sind.

DAS FORUM wird die Augen seiner Leser zu richten suchen auf abseitige Künstler und junge Talente, die das grosse Publikum zu erkennen noch nicht die Zeit oder die Möglichkeit hatte.

DAS FORUM dient keiner Partei, und es wird jeden Zusammenhang mit irgendeiner literarischen, wissenschaftlichen oder theatralischen Clique meiden.

DAS FORUM will alle die vorgeschrittenen Köpfe vereinen — seien es geistige Organisatoren, Gelehrte oder Künstler —, die in eigener Form etwas zu sagen haben.

Einzelheft M. 4.— Quartal M. 10.— Jahrgang M. 40.—

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG
POTSDAM — BERLIN

ERICH REISS VERLAG — BERLIN W 62

TRIBÜNE DER KUNST UND ZEIT

Eine Schriftensammlung

HERAUSGEBER:
KASIMIR EDSCHMID

Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Verantwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen mit der Kunst als Zentralproblem wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Politisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern", sondern produktiv im eigentlichen Sinne der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Im November erscheinen die drei ersten Bände:

Kasimir Edschmid:
Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung
Preis geh. M. 2.30

Wilh. Hausenstein:
Über Expressionismus in der Malerei.
Preis geh. M. 2.30

Theodor Däubler:
Im Kampfe um die moderne Kunst
Preis geh. M. 2.30

Bestellungen und Subskriptionen nimmt jede Buchhandlung entgegen

Versteigerungen

bei PAUL GRAUPE

BERLIN W 35

Oktober:

Deutsche und französische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, illustrierte Bücher, Kalender und Almanache, prachtvolle Gesamt-Ausgaben und seltene Erstausgaben der deutschen Literatur.

November:

Die Sammlung Heilpern, Leipzig / Illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts, eine Sammlung von großem Umfange und bester Erhaltung.

Dezember:

Die Sammlung Dr. Boelcke, Heidelberg, moderne Bücher und Luxusdrucke. Die Sammlung wurde zu Beginn des Krieges abgeschlossen und enthält wohl alle wirklich schönen und seltenen modernen Bücher bis zu dieser Zeit, ausnahmslos in bester Erhaltung und selbstverständlich in Friedens-Ausgaben.

PAUL CASSIRER VERLAG

NEUERSCHEINUNGEN:

Demnächst erscheinen:

ERNST BARLACH: Der arme Vetter. Drama. 34 Originalsteinzeichnungen in Mappe mit Textband. Ausgabe A: 110 Exemplare, jede Lithographie signiert in Seidenstoffmappe etwa Mk. 600.—. Ausgabe B: 200 Ex. in Halbleinenmappe etwa Mk. 250.—.

JULIUS ELIAS: Max Liebermann zu Hause. Mit 2 Originalradierungen und 68 Familienzeichnungen des Künstlers in Faksimiledruck. Ausgabe A: 60 Ex. in Ganzleder mit einer zweiten Folge der Lichtdrucke in Mappe Mk. 1000.—, vergriffen. Ausgabe B: 140 Ex. in Halbleder Mk. 500.—.

HELLMUTH FALKENFELD: Die Musik der Schlachten. Aufsätze zur Philosophie des Krieges. Etwa Mk. 5.—, in Halbleinen etwa Mk. 7.—.

AUGUST GAUL: Vom Fressen der Tiere. Fünfundzwanzig Steinzeichnungen in Seidenstoffmappe. 50 Exempl., jedes Blatt signiert Mk. 500.—.

WALTER HASENCLEVER: Die Menschen. Drama. Etwa Mk. 4.50; geb. etwa Mk. 6.—. Signierte Vorzugsausgabe 50 Ex. in Halbleder Mk. 50.—.

OSKAR KOKOSCHKA: Vier Dramen. Etwa Mk. 4.50; geb. etwa Mk. 6.—. Vorzugsausgabe mit einer signierten Steinzeichnung des Verfassers 100 Ex. in Halbleder Mk. 100.—.

WLADIMIR KOROLENKO: Die Geschichte meines Zeitgenossen. Übersetzt und eingeleitet von Rosa Luxemburg. Mit einem Porträt des Verfassers. Zwei Bände, Mk. 12.—, in Halbleinen Mk. 15.—.

RENÉ SCHICKELE: Die Genfer Reise. Etwa Mk. 6.—; geb. etwa Mk. 8.—. Vorzugsausgabe 100 signierte Ex. in Halbleder etwa Mk. 50.—.

BERLIN W., VIKTORIASTRASSE 2

HELLMUTH FALKENFELD

Vom Sinn der Schauspielkunst

Eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs

Mit Bildern von Charlotte Berend

Vornehm gebunden Mk. 5,50 und 10% Teuerungszuschlag

Die **„Frankfurter Zeitung“** schreibt: . . . . . „Wir besitzen wenige theoretische Bücher über Schauspielkunst, die in so klarer Sprache und einheitlich durchgearbeiteter Formulierung ihre Elemente und Prinzipien darlegen wie der vorzügliche erste Teil der Falkenfeldschen Darstellung über die Gesetze der Schauspielkunst überhaupt . . . . . .

Der **„Tag“** schreibt: . . . In Hellmuth Falkenfeld lebt die jedem echten Deuter und Richter der Kunst notwendige Verbindung von Kunstgefühl und Bewußtheit. Es mag ihm als Verdienst angerechnet werden, daß er wieder einmal die großen Probleme von heute und immer aufgerollt hat und dabei nicht von dem einfältigen kultur- und bildungslosen Vorurteil sich hindern ließ, künstlerische Dinge philosophisch, d.h. sub specie temporis et aeterni zugleich zu betrachten . .

FELIX LEHMANN VERLAG, G. m. b. H., CHARLOTTENBURG 2, Kantstr. 6

WALTHER EIDLITZ

Kürzlich ist erschienen:

HÖLDERLIN

Szenen an einem Schicksal

geh. Mk. 2,—; geb. Mk. 3,50

Zur Aufführung angenommen am Kgl. Schauspielhaus zu Berlin.

Demnächst erscheinen:

Der junge Gina, Geschichten. Preis geh. etwa Mk. 4,—, geb. Mk. 6,—

Der goldene Spiegel, Gedichte. Preis geh. etwa M. 4,—, geb. M. 6,—

ERICH REISS VERLAG ~ BERLIN W 62

ROLF LAUCKNER:

Kürzlich ist erschienen:

Der Sturz des Apostel Paulus

Ein Drama. Preis geh. Mk. 4.50, geb. Mk. 6.—.

Uraufführung demnächst in den Kammerspielen, Berlin.
Angenommen am Frankfurter Schauspielhaus.

Demnächst erscheinen:

CHRISTA, DIE TANTE, ein Drama. Preis Mk. geh. etwa 4.—, geb. Mk. 6.—.
Angenommen am Berliner Lessingtheater und an den Münchener und Hamburger Kammerspielen.

FRAU IM STEIN, Drama für Musik. Preis geh. etwa Mk. 3.50, geb. Mk. 5.—.

WIR STURM UND KLAGE, Gedichte. Preis geh. etwa Mk. 3.—, geb. Mk. 5.—.

ERICH REISS VERLAG, BERLIN W 62

DRAMATISCHE BIBLIOTHEK

UNSERE JÜNGSTEN

In dieser Bibliothek wollen wir auffangen und für Bühne und Publikum programmatisch herausstellen alles, was uns an junger Kraft zugänglich und förderungswürdig erscheint.

Es erschienen bisher:

Bd. I: SCHATTENTANZ. Phantast. Tragikomödie von Leo Herzog. Br. M. 2.50. Geb. M. 4.—.
Bd. II: DER KÖNIG VON TRINADOR. Ein Menschenspiel von Curt Corrinth. Br. M. 4.—. Geb. M. 5.50.
Bd. III: DIE KLEINE SKLAVIN. Tragikomödie von Dietzenschmidt. Br. M. 4.—. Geb. M. 5.50.
Bd. IV: GODIVA. Dramat. Ballade von Hans Fritz v. Zwehl. Br. M. 3.—. Geb. M. 4.50.

In Vorbereitung:

Leo Herzog: Schlafwandler, Liebesgroteske.
Dietzenschmidt: Jeruschalajims Königin, Tragödie.

DIETZENSCHMIDT

KÖNIG TOD

Novellen und Legenden. Liebhaber-Ausgabe mit 8 Orig.-Lithogr. von Ad. Ed. Herstein. Br. M. 10.—. Geb. M. 12.50. Luxus-Ausgabe (nahezu vergriffen) in Leder M. 75.—. Die Lithogr. vom Künstler signiert auf Japan.

Wir sehen in Dietzenschmidt eines der stärksten, eigenartigen und tiefsten Talente. Als Novellist und Dramatiker gibt er schon jetzt Beträchtliches.

In Vorbereitung:

CURT CORRINTH

DAS GROSSE GEBET

Gedichte. Mit Umschlagzeichnung von F. Rops.
Einmalige numerierte Auflage in 600 Exempl.
Preis gebunden M. 8.—.

Dieses Werk wird eine neue Epoche deutscher Lyrik einleiten.

Verlangen Sie unseren Verlagsprospekt.

OESTERHELD & CO. VERLAG/BERLIN W 15.

Ich suche zu kaufen:

Bibelausgaben in allen Sprachen, bis ca. 1580.

Katechismusausgaben, katholische und protestantische, bis ca. 1550.

Ablaßbriefe.

Frühe Landkarten und Erdkloben.

Holzschnitt- und Kupferstichbücher. Alte Spielkarten.

Liturgien. Breviere. Meßbücher usw.

Einblattdrucke.

Lieder des XV.—XVIII. Jahrhunderts, einzeln und in Sammlungen.

Handschriften und Urkunden mit und ohne Malereien.

Inkunabeln. Alte Flugblätter. Sprichwörterbücher.

Werke mit farbigen Illustrationen.

Literarische Zeitschriften des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.

Deutsche Literatur des XV.—XIX. Jahrhunderts.

Spanische Bücher und Manuskripte.

Silhouetten.

Flugschriften, literarische und historische.

Neuzeitliche Vorzugsdrucke des Inselverlages, der Ernst Ludwig-Presse, des Verlages von Kurt Wolff, Hans von Weber, Eugen Diederichs, Gustav Kiepenheuer, W. Dietrich, R. Piper & Co. usw., der Doves Preß sowie aller englischen Pressen.

Pan, Insel, Hyperion usw., vollständig und einzelne Hefte.

Schöne Einbände, alte und neuzeitliche von Carl Sonntag jun. usw.

Englische und französische Bücher.

Stammbücher des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

Zeitungen des XVI. Jahrhunderts.

Seltene Bücher jeder Art, einzeln sowie ganze Bibliotheken.

Familienarchive.

Sport- und Jagdbilder von Ridinger und anderen Meistern.

MARTIN BRESLAUER

Verlagsbuchhändler und Antiquar / Versteigerungsstelle

Fernsprecher: Amt Zentrum 8723

BERLIN W 8

Französische Straße 46/I

Jedes Angebot wird umgehend erledigt

STERN